AYLIK
SOSYALİST KÜLTÜR
DERGİSİ

Birikim

- brecht ve lukacs
- györgy lukacs'a karşı
  bertolt brecht
- rıza bâbında öğretici
  baden oyunu
  bertolt brecht
- brecht'le söyleşiler
  walter benjamin
- brecht'ten anılar
- brecht, althusser ve
  marksist sanat
- materyalist bir tiyatro
  üzerine notlar
  louis althusser
- brueghel ile brecht
  mehmet kadri
- değinmeler/kültür olayları
  sanat olayları/kitaplar
  dergiler

marksist sanat anlayışı ve brecht

7

BİRİKİM
YAYINCILIK
KOLL.ŞTİ.

EYLÜL 1975
10 LİRA

Birikim

AYLIK SOSYALİST
KÜLTÜR DERGİSİ
CİLT 2/SAYI 7
EYLÜL 1975

BRECHT VE LUKACS 5

GYÖRGY LUKACS'A KARŞI 10 BERTOLT BRECHT

RIZA BÂBINDA ÖĞRETİCİ BADEN OYUNU 23 BERTOLT BRECHT

BRECHT'LE SÖYLEYİŞLER 32 WALTER BENJAMIN

BRECHT'TEN ANILAR 42

BRECHT, ALTHUSSER VE MARKSİST SANAT 45

MATERYALİST BİR TİYATRO ÜZERİNE NOTLAR 48 LOUIS ALTHUSSER

BRUEGHEL İLE BRECHT 54 MEHMET KADRİ

TÜRKİYE'NİN EMPERYALİZMLE İLİŞKİLERİ ÜZERİNE/YENİ DEVRİM TEORİLERİ 57

Birikim

Sahibi
Birikim Yayımcılık Kollektif Şirketi adına
M. Kâmil Yüksel

Yazı İşleri Sorumlusu ve Yönetmen
Ömer Laçiner

Yazı Kurulu
Yavuz Çizmeci, Onat Kutlar,
Ömer Laçiner, Can Yücel

Redaktör
Selçuk Batur

Teknik Sorumlu
Ferit Erkman

Yönetim Yeri
Ankara Caddesi, Güncer Han 45/18 Sirkeci
İstanbul

Yazışma Adresi
P.K. 538 Sirkeci

Abonesi
Yıllık 100 TL. Altı aylık 60 TL.
Dış ülkelere Yıllık 200 TL. Altı Aylık 100 TL.

Posta Havalesi
P. Çeki Hesap no: 20092991

İlan
¼ sayfa 200 TL. / ½ sayfa 400 TL. / 1 sayfa 800 TL.

Dizgi - Baskı
Yelken Basımevi

Kapak Baskısı
Reyo Basımevi

Cilt
Nûmune Ciltevi

Genel Dağıtım
Birikim Yayımcılık Koll. Şti.
İstanbul / İzmir - İSTANBUL DAĞITIM
Ankara / ANKARA DAĞITIM

Basıldığı Tarih
5/Eylül/1975

Gönderilen bütün yazılar yazı kurulunun kararıyla basılır. Basılmayan yazılar geri alınabilir, gönderilmez. Yayımlanan yazı ve resimler kaynak gösterilerek aktarılabilir.

Bu sayımızda, Marksist sanat anlayışı, Bertolt Brecht'in odağını oluşturduğu bir dizi araştırma ve eleştiri yazısı ile sunulmaya çalışıldı.

B. Brecht epik tiyatronun teorisyeni ve başlıca uygulayıcısı olarak yaygın bir üne sahiptir. Ancak onun Marksist sanat anlayışına katkısı yalnızca tiyatro ile sınırlı kalmamış, hemen hemen tüm sanat dallarında gerçekten devrimci etkileri duyulmuştur. Marksist sanatın, Brecht'in yorumu ve anlayışı içinde burjuva sanatından nitelikçe ayrı ve ileri bir konuma ulaştığı, açıktır.

Böylece, sanat ve sanat ürünlerinin sosyalist mücadele içinde yeri ve işlevi, diğer mücadele biçimleri ile ilişkisi sorunu da bir ölçüde cevaplandırılmış olacaktır. Çünkü Brecht'in belki de en açık ve tutarlı biçimde aydınlattığı ve pratiğiyle de doğruladığı şey, sanat ürününün bir devrim silâhı olarak kullanılması imkânı ve sınırıdır. Sanatı somut, bilginin uygulanmasından hayli derin bir biçimde ayırarak, onu duygulara seslenen bir ajitasyon aracı gibi ele almanın yanlışlığı anlaşılabilir, böylece.

Kültürü, bilginin yaşanması olarak, bir yaşama sorunu olarak anlıyorsak, kültürün önemli bir ögesi olan sanatı ihmâl edemeyiz. Devrimin, aynı zamanda bir devrimci kültür yaratmakla da yükümlü olduğunu bilerek bu özel sayıyı hazırlamak gereğini duyduk. Yeralan yazılar, bu konunun önemine, diğer mücadele alanlarıyla ilişkilerine, abartma ve küçümseme eğilimlerine uygun bir ortamın varolduğu Türkiye'de konuya açıklık getirecek özelliktedir.

Ekim'den itibaren dergimizdeki araştırma ve incelemeler, yakın geçmişimizin ve günümüzün başlıca sorunlarına yönelecektir. Ekim'de 12 Mart'ın Türkiye tarihi içinde yeri ve Türkiye sosyalist hareketi için alınacak dersler konusunda açıklamalara yer vereceğiz. Daha sonra Dünya'da ve Türkiye'de bir sapma olmanın ötesinde yerlere vararak, hayli kesin çizgilerle açığa çıkan Çin Komünist Partisi'nin bugünkü yöneticilerinin ve onun ülkemizdeki izleyicisi PDA'cılığın tarihi perspektif içinde kaynaklarının incelenmesini, yorumlanmasını yapmaya çalışacağız.

Bunların yanı sıra Demokratik mücadele deneyleri konusuna eğilmeye devam ediyoruz. Bu konunun uyandırdığı ilgi ve Marksistler açısından derinliğine incelenmesini gerektiren yanlarının varlığı, sorunun sürekli güncelliğinin korunmasına yeter neden olmaktadır.

Yine devrimci kültür sorunlarımız ve bu alandaki yerleşik karşı-devrimci anlayışların teşhiri görevine bağlı olarak yayınlarımızı sürdüreceğiz.

Ağustos sayımızda belirttiğimiz gibi, genel siyasî alanda, 12 Ekim kısmî seçimlerini bekleyen nisbî durgunluk dönemi devam ediyor. Eylül ayının ortalarına doğru bu sükûnetin, hayli geniş oranda ortadan kalkacağı bellidir. Fakat asıl önemli değişimlerin 12 Ekim seçimlerinin sonuçlarınca belirleneceği tüm taraflarca biliniyor.

Bu arada Sıkıyönetimin kalkmasıyla birlikte önceden bu makamca yasaklanmış grevler başladı. Bütün sağ basının tedirginlikle ve suçlamalarla verdiği grevler ve direnişlerde hakim çizgi işçilerin DISK'e yönelişlerindeki kararlıktı. Bazı yerlerde grev ve direnişi yürüten işçilere diğer işyerlerinde çalışan işçilerin aktif destekleri önceden görülmeyen biçimde arttı. Bu önemli gelişme, verilen ekonomik mücadele içinde bile işçi sınıfının birliği ve dayanışması zorunluluğunun anlaşılmasının kendiliğinden oluşan örnekleridir. Bu kendiliğinden ve şimdilik sınırlı olgunun, işçi sınıfı örgütlerince gereken önemde ele alınması ve tarihî deneylerin ışığında, bilinçle, işçi sınıfına maledilmesine çalışılmasında yalnızca yarar değil, zorunluluk da vardır. Üzerinde dikkatle durulması gereken bir olay da **Berec**'deki direniş sı-

rasında olandır. Burada yürütülen mücadelenin niteliğinden tamamen kopuk ve ters bir davranışla **bir tek kişi,** hareketin kısmî ve şu anlık başarısızlığına neden olmuş veya neden olarak **kullanılmıştır.** Kuşkusuz burada sözü edilen bir tek kişi, bir eğilimi, kendi öznel yargılarıyla hareket etme alışkanlığı kemikleşmiş bir eğilimi temsil etmektedir.

Günümüzde işçi hareketine karakteristiğini veren DİSK'e yöneliş konusunda her şeyden önce DİSK yöneticilerinin dikkatli bir değerlendirme yapmaları acil önem kazanmaktadır. DİSK'in TÜRK-İŞ'e tercih edilmesinde hâkim öge, işçilerin ekonomik taleplerinin DİSK tarafından daha etkin ve sağlam biçimde gerçekleştiriliyor olmasıdır şimdilik. Bu sonuç belki de Devrimci İşçi Hareketinde gerekli bir aşamadır. Ancak bu noktaya varışla birlikte, toplumdaki artan siyasî duyarlığı ve arayışı da hesaba katarak DİSK'in, işçi yönelişinin şu andaki hâkim niteliğine bağlı olmayan, bunu devrimci eğitimin içinde bilinçli bir çizgi haline getirecek uygulamalara, çalışmalara ağırlık vermesi de görevidir. Ve bu DİSK'in gerçek ölçütü olacaktır. Türkiye sosyalist hareketinin bugünkü durumu, DİSK'in bu görevi ihmâline, hattâ üstü örtülü dışlamasına gerekçe olamaz. Çünkü, eğer DİSK kendisini, sosyalist hareketin temel gücünün önemli bir örgütü sayıyor, böyle koyuyorsa, ve son aldığı kararda gerekçe olarak ileri sürdüğü gibi varolan alternatifleri yetersiz buluyorsa kendi anlayışını, önerilerini de tartışmaya açmalıdır. Yakınılan dağınıklık bir umutsuzluk veya umarsamazlık gerekçesi değil, kendini sosyalist mücadele içinde sayan herkes için aşılması gereken bir görev olarak görülmelidir. Tarih bizim önümüze böyle bir görev koyduysa bunu aşmamızı da bizden bekliyor demektir.

15 Ağustos'ta Harun Karadeniz öldü. Bu arkadaşımızı ölüme götüren olaylar, uygulamalar basında yeraldı. Soğukkanlılıkla işlenmiş bu cinayeti unutmayacağız.

Bundan daha da unutulmaz olan bizzat Harun Karadeniz'in ölüm karşısında tavrıdır. Bir yılı aşkın süredir, yakında öleceğini bilen bu arkadaşımız, sosyalist bireyin hayat anlayışını örnek biçimde simgeleştirdi. O, ölüm karşısında yakınmadı veya kaderci bireyin pasif boşvericiliğine kaptırmadı kendini. Yıllarca içinde yeraldığı sosyalist mücadeleye beyni duruncaya dek katkıda bulunmaya çalıştı. Ve bunu, yakında ölüme mahkûm oluşunu olay haline getirmeden, titiz bir militan sadeliğiyle yerine getirdi. Kendisini ziyaret edenlerle, en yakınındaki eşi ve tanıdıklarıyla, kanserin dayanılmaz acılarını göğüslemeye içten bir özen göstererek, ülkesini, insanların sorunlarını konuştu son ana kadar. Onu görenler yaklaşan ölümün bitkinleştirdiği yüzünde, bu gidişe teslim olmuş bir ifadeyi bulamadılar ve onunla konuşabildikleri kısa sürelerde güçsüz sesindeki çok güçlü inancın saygın, onurlu tınlamasını duydular. Son ana kadar yazdırdığı ve teybe kaydettirdikleri —ki bir kısmı Yeni Ortam ve Cumhuriyet gazetelerinde çıktı, kitabı yayınlandı— bildiklerini mücadele arkadaşlarına sunmak gayretinin eseriydi. Harun Karadeniz'i ölürken en az ilgilendiren şey ölümdü.

Hayatı toplumların tarihî gelişiminin rotası içine koymak, onun içinde kavramak ve yaratıcı insan eylemini, bizi ayırdeden fonksiyonumuzu herşeye rağmen sürdürmek. Sosyalist bireyin klâsik hayat-ölüm çelişkisini aşma biçimidir bu.

Harun Karadeniz, zulmün, işkencelerin ve bazen kimilerini yıldıran kahırlı mücadelelerin içinde sosyalist onurunu, hayat anlayışını, dünya görüşünün özünü korumuş olanların şerefli safları içinde yerini almıştır. Onu, kendisini öldürmek istediklerini açıkça söyleyenlerle mücadelemiz içinde, bin yılların zulmünü de yoketmeye aday mücadelemizin bu ağır yükünün gerektirdiği bilinçle örülü duygularımızla anacağız.

Birikim

Brecht ve Lukacs

Brecht'e ayırdığımız bu sayıda, Brecht'in Lukacs eleştirisini özellikle yayınlamak istedik. Çünkü Brecht ile Lukacs, Marksist sanat anlayışı içinde iki karşıt kutbu temsil ederler. Aralarında bir anlaşmazlık olmasından daha doğal bir şey olamazdı. Bu bakımdan, Brecht'in Lukacs'a yönelttiği eleştiriler, herhangi bir yazarın bir başkasına yönelttiği eleştiriler gibi okunmamalı.

Bu sayının konusu Brecht olduğu halde, yukarıda değinilen sorun dolayısıyla, bu yazıdan önce Lukacs konusunda genişçe bilgi vermeyi uygun gördük. Çünkü Brecht'in neyi temsil ettiği, Lukacs'ın neyi temsil ettiği bilinince daha kolay anlaşılabilir.

Aslında sorun, sanatı şu ya da bu biçimde yorumlamanın ötesinde, Marksist düşüncenin kavranılmasında temellenmektedir. Burada, Brecht kendi görüşünü bize bir «teorisyen» tavrıyla söylemiştir. Bu görüşünü, felsefî bir düzenleme içinde söylenmemiş sözlerinden ve özellikle sanat ürünlerinden çıkarsayabiliriz. Buna karşılık Lukacs'ın tavrı bu **açıdan** oldukça belirgindir.

Sorunun felsefî temeli, Marksizm içinde Hegel'in yeridir diyebiliriz. Hegel'e ve diyalektiğine Marksizm içinde merkezî bir yer tanıyanlar, buna ilişkin olarak başka konularda da belirli tavırlar takınmaktadırlar. «Hümanizm» ve «yabancılaşma» konuları bunların başında gelir. Hegelci Marksistler doğal olarak evrensel bir insan özünü benimser, bilimsel sosyalizmin aslında yirminci yüzyılın hümanizmi olduğunu ve sosyalizmin bir anlamda, insanın kapitalist toplumdaki yabancılaşmadan kurtularak evrensel özünü yeniden kazanması demek olduğunu ileri sürerler. Doğal olarak, Marx'ın daha çok Hegel ve Feuerbach etkisinde kaldığı erken döneminin eserlerine büyük önem verirler.

Hegel'e ağırlık tanıyan felsefî tavrın politik uzantılarından biri anti-Stalinizm'dir. Bunun gerekçesi açıktır: Stalin, yabancılaşmayı ortadan kaldıracak bir politika izlemedi. Sovyetler Birliği'nin bugünkü barış içinde bir arada yaşama politikası da Marksizm'in bu kavranılışına bazı bakımlardan uygun gelmektedir.

Batı'da Marksist partiler barışçı bir geçişi oldukça temel bir ilke olarak kabul ettikleri için kapitalizme karşı mücadeleleri genel bir düzen eleştirisi olarak biçimleniyor. Fazla bir sefalet de olmadığı için, propagandaları, **belli refah sağlayabilen bir kapitalizmin bile** insanlık dışı olduğunu anlatma noktasında yoğunlaşıyor. Bu da tabii «yabancılaşma» sorununu gündemin birinci maddesi haline getiriyor. O zaman, Marksist olmayan, ama çeşitli nedenlerle kapitalist toplumda bunalan aydın ve yarı-aydınlara seslenmek de mümkün oluyor.

Bu tip Marksist aydınların Hegel'e ağırlık veren Marksizm yorumlarının bugünkü Sovyetler Birliği politikasıyla bazı noktalarda çakıştığını söyledik. Ancak bu, Sovyetler Birliği'nin empoze ettiği bir şey değil. Nitekim, bu gibi yazarların, bazıları da çeşitli nedenlerle Sovyetler'e veya ülkelerindeki Sovyet yanlısı partilere kesinlikle karşıdırlar. Sovyetlerin de onları benimsediği elbette söylenemez. Garaudy ile Lefebvre FKP'den ayrılmışlardır. Meszaros Macaristan'dan kaçmıştır. Goldmann partili değildi ve Yugoslavya'daki «otojestiyon» uygulamasını çok beğenirdi. Korsch, Adorno veya Marcuse gibi, Sovyet sosyalizmine karşı çıkan daha birçok Marx'gil Hegelci de bu arada sayılabilir.

Lukacs'ın ilişkisi ise çok daha karmaşık bir çizgide gelişmiştir. Hiç şüphe yok ki Lukacs yukarıda sayılanların çoğundan daha ciddî bir devrimcidir. Kendini «Marksist» olarak görememeye herhalde tahammül edemezdi Lukacs. Ancak, gençlik yıllarında edindiği felsefî temeli hayatının sonuna kadar üzerinden atamadı. Bu yargı bir kişisel yorum ve yakıştırma sayılamaz, çünkü Lukacs'ın hayatı boyunca politik çizgisinde görülen zigzaglar, onun bir türlü tam olarak bir yere oturamadığının çok açık bir kantıdır.

Lukacs, Marksist olmadan önce, Alman kültürünün içinde yetişti. Buda-

peşte'den sonra üniversite çağında gittiği Berlin'de Simmel'in derslerini dinleyerek yeni-Kanıtçı akımın etkisi altına girdi. Simmel ve Dilthey o sıralar pozitivizme, bilime karşı bir felsefe geliştiriyorlardı. Lukacs bu etkilerden sıyrılınca, bu sefer de (Birinci Dünya Savaşı öncesinde) burjuva sosyoloğu Max Weber'in etkisine girdi. Oradan da Hegel'e yöneldi. Düşünce hayatının en kalıcı etkisi Hegel'dir. Marksizm'i 1917 devrimiyle **anladı** ve benimsedi. O zamana kadar yazdıklarını yadsıyarak 1923'de **Tarih ve Sınıf Bilinci** adlı ünlü eserini yayınladı.

Teorik içeriğini kısaca açıklamaya imkân olmayan bu kitap, Lukacs'ın fikrî hayatında merkezî bir yer tutar. Lukacs'ın «sapma» diye niteledirilen çeşitli «politik» tavırlarının da, «estetik» teorisinin de, «felsefî» öncülleri bu kitaptadır.

Kitap, Lenin'in sert eleştirisine uğradı. Lukacs bunun üstüne özeleştiri yaparak oradaki iddialarını geri aldı. Lukacs, 1919'daki Macaristan devrim hareketine katılmıştı. Felsefî düzeyde Hegel'le Marx'ı kendine özgü bir üslûpla birbirine karıştırırken, politik düzeyde Lenin'in «Sol Kanat Komünizmi» diye eleştirdiği davranış biçimlerini gösteriyordu. Lenin'in zılgıtından sonra ve Macaristan Komünist Partisi'nin sorumluluğunu bilen bir üyesi olarak, daha az zigzaglı bir çizgide yürüdü (Luxemburg'dan da vazgeçti).

Stalin yönetiminde Lukacs genellikle hoşnutsuz bir sessizlik sürdürdü. Zaman zaman karşı çıkma hareketlerine karıştı (örneğin Bukharin'inkine), ama bu hareketler söndüğünde özeleştiriler yaparak «yuvaya döndü». Ancak bu sürçmelerden sonra politikaya karışması önlendi. Stalin'in ölümünden sonra Lukacs'ın sesi yeniden yükseldi. O dönemde zaten kalabalık bir koro bu konuda konuşuyordu. Lukacs'ın bundan sonraki şaşırtıcı bir davranışı 1956'da İmre Nagy hükümetinde Kültür Bakanı olmayı kabul etmesi. Nagy hükümeti devrildiğinde Lukacs'a gene dokunulmadı, o da gene gerekli dozda özeleştirisini yaptı.

Bütün bunlar belli bir oturmamışlığı sergileyen kanıtlardır. Ama Lukacs'ın edebiyat üstüne yazdıklarında, başından sonuna kadar tutarlı kalan bir çizgi izlenebilir. Çünkü bu alanda Lukacs, Hegelciliğini çok daha büyük bir rahatlıkla uygulayabiliyordu. Lukacs'ın geniş boyutlu estetik teorisinin yeterli bir özetini yapmak çok güç. Burada ancak son derece kısaltılmış bir özet verilebilir.

Roman, bu teorinin odağıdır. Dolayısıyla Lukacs'ın estetik teorisinin bütün sanat ya da hattâ bütün edebiyat dalları için geçerli olmaktan uzak kaldığı söylenebilir. Lukacs, genel olarak bütün eleştiri okullarının çözmeye çalıştığı biçim-içerik sorununu ve değerlendirme ölçütünün ne olacağı sorusunu Hegel'den temellenen bir Marksist anlayış içerisinde cevaplandırmaya yönelir. Cevapları, kendi sistematikleri içinde belirli bir tutarlılık göstermekle birlikte, bir bütün olarak bakıldığında önemli çelişkilere raslanır.

Lukacs'ın değerlendirme ölçütü, bir dereceye kadar, yazarın «nesnelliği» diye adlandırdığı kategoriye bağlı gibi görünür. Bu «nesnellik», Lukacs'ın tanımlarına göre, yazarın, ele aldığı toplumsal bütünü mümkün olan ölçüde **nesnel** bir tavırla anlatmasıdır ki, bu nesnellik de, ancak Marksist bir görüşle mümkün olabilir.

Gelgelelim, Lukacs'ın nesnellik kategorisi biraz daha genişletilince, sözkonusu tavra varmanın son analizde yazarın elinde olmadığı, çünkü onu da **döneminin** ve **toplumunun** belirlediğini görürüz. Şöyle ki: Amerikalı **Cooper'dan söz** ederken «toplumsal karşıtlığın dolaysızlığı ve düpedüzlüğü onun sanatsal dünyasının yoksullaşmasına yol açıyordu»; Alexis adlı bir Alman yazarını anlatırken, «ama işte bu yetenekli ve keskin görüşlü gerçekçide Alman konularının darlığı kendini daha çok belli eder» İtalya'da Manzoni'den söz ederken, «İtalya'da tarihî temalar aynı şekilde elverişsizdi» der; «İtalyan tarihi Manzoni'nin dehasına bitmez tükenmez bir konu çeşitliliği veremiyordu.» Aynı şekilde Thomas Mann da çok iyi bir yazar olabilecekken çağının dekadansı yüzünden bu mertebeye varamamıştır. (Alıntıların hepsi **Tarihî Roman**'dandır.)

Bu yargılar bizi belli bir noktaya getiriyor: asıl değerlendirme ölçütümüz, yazarın nesnelliğinin de ötesinde, dönemin veya toplumun nesnelliği oluyor. Yani belirli dönemler ya da toplumlar çok iyi yazarlar üretebiliyor, başkaları bunu ya-

pamadığı gibi, çıkan gerçekten iyi yazarların **büyük** (Lukacs'ın verdiği anlamda «büyük») olmasını da önlüyor.

Bunun iki dolaysız sonucu var. Birincisi, her yazarın bir nesnel tarihî süreci anlatması zorunluğu; ikincisi, o sürecin anlatılmaya değer olması zorunluğu. Bunlar ikisi de, edebiyat değerlendirmesini, hemen hemen bütünüyle «edebiyatdışı» denebilecek alanlara çeker. Edebiyatın üstünlüğünün ölçütü, tarihtir. Bu sonuç, Lukacs'ın «historisist» eğilimini yansıtır.

Bir de daha dolaylı ve daha genel bir sonuç var. Bir standart tarih vardır. Bu zorunlu ve mantıkî bir tarihtir. Bir de, raslansal, kural dışı tarihler. Buna göre genellikle İngiltere ve Fransa standart tarihi meydana getirirler. Çünkü oralarda **klasik** feodalizmden **klasik** biçimlerde, **klasik** kapitalizme geçilmiştir. Bunların yanında, başka kıtalardaki toplumların tarihleri şöyle dursun, İtalya, İspanya, Norveç, gibi Avrupa ülkelerinin tarihleri bile, neredeyse **yanlış** tarihlerdir. Lukacs, nezaketle, belki o ülkelerin yurttaşlarının fazla yüzüne çarpmaz bu durumu, ama böyle kusurlu, boşuna tarihleri yaşadıkları için gizliden gizliye ayıplar onları.

Böylesine, Avrupa-merkezli, hattâ Anglo-Frank-merkezli bir görüşü olduğunu söylemek, sonucun tamamı olmuyor. Bu bakış tarzı, Lukacs'ın Hegel'le «malûl» Marksizm'ini de ortaya koyuyor. Çünkü mantıkî kategoriler, Lukacs'da, gerçek tarihlerin yerini almaktadır. Belli ki Lenin'in «eşitsiz gelişme» kavramı üstünde hiç durmamıştır Lukacs. **Klasik** bir üretim tarzı olmayacağını pek fazla düşünmek istememiştir. Ona göre tarihin akacağı tek bir yatak olmalıdır. Bu, saygıdeğer tarihtir. Bir de, belli derecikler, kollar, olabilir. Lukacs, kendi diyalektiğine uymamak cüretini gösteren bu dereciklere yüz vermez.

Birikim'in daha önceki sayılarında çıkan tarih üstüne incelemelerle karşılaştırılabilir bu tarih anlayışı. Hemen hemen katışıksız bir «Hegelci tarih anlayışı» örneği olarak.

Bu tarih anlayışıdır Lukacs'ın estetik görüşünü belirleyen, örneğin bir «tip» teorisinin ardında yatan. Lukacs'a göre «tip», edebî yaratının ortaya koyabileceği en yüksek başarıdır. Tarih anlayışına göre, toplumun değişik düzeyleri ve yapıları birer ayna gibi birbirlerini ve **dönemin toplumsal özünü** yansıttıkları için, edebiyatın yapması gereken şey de, bütün bu aynaları gene kendisinde yansıtacak «tip»i bulmaktır. Lukacs'ın Marksist estetikteki önemli yeri nedeniyle bu «tip» kavramı da yaygın olarak, ardında yatan tarih ve toplum anlayışının felsefî kökenleri pek fazla eşelenmeden kabul edilmiş ve birçok kişinnin edebiyatta yaratım ve eleştiri pratiğini yönlendirmiştir. Lukacs, tip kategorisiyle, tarihi bireyde içkin kılar. Ona göre yüksek edebiyat, temsilciliği en geniş boyutlara ulaşan tiplerle mümkündür.

Lukacs, kendi teorisinin tutarlılığına dikkat etmekten, hayatın ve sanatın kendisine belki de yeterince dikkat edemedi. Bir eleştirmenin en çok korkması gereken şeylerden biri, teorisine kapanarak, yeni ürünlerin kendisine verdiklerini alamamak, hayatın, sanatın sonsuz zenginliği karşısında hep kendi sınırlı soyut kategorilerini uygulamaktır. Cooper veya Scott gibi yazarları okumadan, Lukacs'dan dinleyince, onları dünyanın sayılı yazarlarından belliyebiliriz. Oysa okunmayan, çünkü artık okunamayan yazarlardır bunlar. Ama Lukacs'ın teorisi onlarda doğrulanmaktadır. Dolayısıyla alabildiğine över onları. Öte yandan yeni, ilginç, güzel ya da önemli şeyler söyleyen yığınla yazar da Lukacs'ın cetveline uzun veya kısa geldiği için, onları buruşturup atmaktan geri durmaz.

Lukacs'ın asıl sevdiği yazarlar ondokuzuncu yüzyılın Fransız gerçekçileridir. Bunların da başında Balzac gelir. Ondokuzuncu yüzyıldan sonra burjuvazi yozlaştığı için aynı çapta eserler yaratmak artık mümkün değildir. Nitekim Flaubert'den Zola'ya doğru Fransız gerçekliği de zayıflar. Yirminci yüzyılın başlarında eski geleneği devam etirmenin tek yolu, Lukacs'ın «eleştirel gerçekçilik» dediği tarzdır. Bunun ustası olarak Thomas Mann'ı görür (Onunla yakın dostturlar). Proust veya Joyce'dan Kafka'ya kadar gelen «yenilikçi edebiyat» ise burjuva yozlaşma-

sını tamamen yansıttığı için, içindeki yazarların bireysel yetenekleri olsa da, edebiyatın kendisi yozluktan kurtulamaz.

«Sosyalist gerçekçilik» karşısında da Lukacs'ın tavrı eleştireldir. Ona göre bu edebiyat, sosyalizmin iktidarda olduğu ülkeleri, sanki bu ülkelerde hiç çelişki kalmamış gibi anlatmaktadır. Ancak, bu ülkelerde de **antagonist olmayan** çelişkilerin varolduğunu, ama şimdiye kadarki formüllenişi içinde sosyalist gerçekçiliğin bunları veremediğini, dolayısıyla da tam gerçekçi olmadığını söyler. Yalnız Şolohof'u, bu yargılarının dışında tutar. Lukacs'ın önerisi, «eleştirel gerçekçilik»le «soyalist gerçekçilik»i birleştiren bir yeni tarzdır.

Edebî değerlendirme ölçütünü bile son analizde sözkonusu toplumsal dönemin karakterine ilişkin kılan Lukacs'ın, yirminci yüzyılın ikinci yarısında yazılan edebiyata ve bu arada sosyalist edebiyata Balzac gerçekçiliğini yenilemeyi önermesi, gene onun kendi eseri içinde beliren ciddî bir çelişkidir.

«Sosyalist gerçekçilik» ile «eleştirel gerçekçilik» arasında kurmayı tasarladığı köprü, bir bakıma, bu konuyu işlediği **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı** adlı kitabının başında çizdiği politik stratejinin edebî uzantısıdır. Bu strateji, bir bakıma, Kruşçef sonrasının stratejisidir. Lukacs, «Barış Hareketi»ni «Marksistler de, burjuva ideolojilerini benimseyenler de, dinsizler de, çeşitli dinlere inananlar da hep bu hareketin içinde» oldukları için, ortaklığın ideolojik tabanı sayar. Ona göre, çağımızda, emperyalizme karşı 'hümanist bir başkaldırış' vardır. Sosyalistler, «bu başkaldırışın bir uzantısından başka birşey» olmayan çağdaş burjuva gerçekçiliği ile kültürel bir ittifak kurmalıdırlar.

Lukacs, bu önerilerini, XX. Kongre'den sonra ileri sürüyordu. Ama onun bu sonuçlara varması bu Kongre ile olmadı. Otuzların başından beri, Faşizm'e karşı «Halk Cephesi»ni önermişti. O dönemde Alman Komünist Partisi burjuvaziyle ittifaklara karşı özellikle sekter bir tavır takınmıştı. Ama 1934'den sonra Komintern bu tavrı değiştirince, bir anlamda, Lukacs'ın dediğine gelinmiş oldu.

Daha yukarılarda, Lukacs'ın, çeşitli siyasî zigzaglarından söz edildi. Ama bir yandan da, uzun hayatı boyunca, başlangıç noktalarına şaşılacak ölçüde bağlı kaldığını görüyoruz. Nitekim, 1923'de yazıp, Lenin'in eleştirisinden sonra bütünüyle yadsıdığı **Tarih ve Sınıf Bilinci** adlı kitabı 1966'larda yeniden, kısmen benimsediğini ve kabul ettiğini açıkladı. Meszaros gibi Lukacs'ın ideolojik misyonunu devam ettiren yazarlar da bu kitabı eleştirisiz kabul etmekteler.

Lukacs, aynı zamanda, 1924'de yazdığı **Lenin** kitabına 1967'de eklediği notta, kitabın yirmilerin yanılsama ve aşırılıkları ortamında yazıldığını söyleyerek bir geri dönüş daha yapar.

Bütün bunların anlatılması, bazı önemli **siyasî tavır değişikliklerine** işaret etikleri için önemli ve gerekli. Ama bunlara bakarak Lucaks'ın kaypak, kararsız veya tutarsız bir düşünür olduğu sonucuna herhalde varılmamalıdır. Çünkü Lukacs, bütün bunların ötesinde, çok sevdiği Hegelci diyalektik gibi, gelişmesinin her aşamasında, kendi kendisiyle özdeşti. Hayatının sonunda **Tarih ve Sınıf Bilinci**'ne yeniden dönüşü de bu anlamda ilginçtir. Aslında oradan hiçbir zaman fazla uzaklaşmadığını gösteren bir şeydir. O kitabın temelini oluşturan düşünce sistematiğinden, **o epistemolojiden** hiçbir zaman kopmadı.

Türkiye'de yaşayan bizler böyle bir şeyi yadırgayabilir, buna bir çeşit anlaşılmaz teorik **inat** gibi bakabiliriz. Belki de sorun, kültürün niteliği ile ilgilidir. Bizler için Hegel soyut bir ad. Genellikle elkitaplarından, orada burada hakkında söylenmiş sözlerden tanıdığımız biri. Ama gerek Hegel'i, gerekse onu yaratan klasik Alman Kültürünü Lukacs gibi derinlemesine öğrenen ve yaşayan bir insanın, ondan kopması da kolay değil. Bu, örneğin bir Ziya Gökalp'den kopmaya benzemez. Sığ bir kültürden daha kolay kopulur, ama onun yerine konan kültür de başlangıçta pek derin olamaz. Köklü, derin bir kültürden zor kopulur, ama kopuştan sonra varılan yer de bir o kadar sağlam olur. Lukacs, öyle görünüyor ki, bütün özel niyet ve çabasına karşın, kesinlikle kopamamıştır Klasik Alman kültüründen ve felsefesinden.

Lukacs hayatı boyunca çok eleştirilen bir yazardı. Ölümünden sonra da, Lu-

kacs'ı değerlendirme çabası herhalde daha uzun süre devam edecektir. İlginç bir nokta, Batılı burjuva eleştirmenlerinin ona gösterdikleri ilgidir. G. Steiner onu saygıyla değerlendirmek isteyenlerden biri. Bir başkası da, Amerikalı eleştirmen Kazin: **Partisan Review**'nun 1964'de çıkmış bir sayısında, Avrupa edebiyatı konusunda Batı dünyasının Lukacs'ı dinlemek zorunda olduğunu söylüyor. Makrsist estetik anlayışı üstüne bir kitap yazan **(Marx, Engels and the Poets)** Peter Demetz de ele aldığı bütün Marksist eleştirmenler arasında özellikle ona sahip çıkar. Bu gibi yönelişlerde, Lukacs'ın bir **Marksist eleştirmen** olarak kendini Batı burjuva dünyasına da kabul ettirmesinin yanı sıra, sisteminin Marksizm-dışı yanlarını vurgulamak, Marksist estetiğin bu en kapsamlı temsilcisinin de aslında Hegel'den, yani bir burjuva felsefe ve kültüründen kaynaklandığını göstermek gibi bir çabanın da payı vardır (özellikle de Hür Almanya radyosunda çalışan profesyonel anti-komünist Demetz'de.)

Lukacs'ın eserini Marksistçe değerlendirmek güç bir iş. Çünkü, kabul edilemeyecek felsefî öncüllerden yola çıksa da, daha önce değinildiği gibi, hayatı boyunca, dünyayı Marksist görüşle kavramak isteyen bir düşünürdür. Gerçekten geniş ve köklü bir kültürü, inkâr edilemeyecek entellektüel yetenekleri vardır. Edebiyat tarihi üstüne söyledikleri pek çok önemli ve yeni yaklaşım getirir. «Sosyalist gerçekçi» yöntemin uygulanmasına, «devrimci. romantizm» kavramına yöneltiği eleştiriler doğrudur (sistematiği onu da zaman zaman benzer sonuçlara vardırsa bile). Lukacs'ı Marksist estetik konusunda «son söz» saymak yanlıştır ama, onu tamamen yok sayarak Marksist estetiği geliştirmek de mümkün değildir.

Lukacs, Brecht'in Marksist sanata getirdiklerini olumlu bir tavırla değerlendirmemiş, birkaç kere onu eleştirmişti. Lukacs'ın Marksizm anlayışı, gerçekten de, Brecht'i Marksist saymasına engeldi. Özellikle tiyatroda, klasikçi tavrıyla, Brecht'in Aristo'ya karşı kurduğu yeni poetikanın gereğini anlamadı. Onu da, Batılı burjuva yenilikçi yazarlar gibi biçimsel yeniliklerle uğraşan havaî bir yazar gibi gördüğü anlaşılmaktadır. Brecht'in yazı hayatına başlarken hafifçe etkisinde kaldığı ekspresyonizm akımı da Lukacs'ın azarından kendini kurtaramamıştı.

Brecht, Lukacs'ın eleştirilerinden çok tedirgin oldu. Burada okuyacağınız yazılarda öfkesi bellidir. Ama herhalde ona karşı çıkmayı **politik** yönden yararlı görmediği için yazdıklarını yayımlamadı. Bu yazılar, ancak Brecht'in ölümünden sonra yayımlanabildi.

Brecht, sanat yaratısında özgürlükten yanaydı. Burjuvazinin ürünü diye bazı biçimsel yeniliklerden kaçmayı, biçimciliğin ta kendisi sayıyordu. Ona göre sanatçı, amacına ulaşabilmek için her türlü tekniği kullanabilirdi. Biçimci olup olmadığını, bu teknikleri kullanması değil, onları kullanarak kurduğu bütünün özü belirlerdi.

Ama Brecht'in bu konuda Lukacs'a öfkesi, yalnızca sorunu değişik bir gözle yorumlamaktan ileri gelmiyor. Brecht, Lukacs'ın eleştirilerinde bir tehdit, belli bir «hotzotçuluk» da görüyor. Stalin döneminde, Jdanov'la gelişen sanat eleştirisi, gerçekten, eleştiriden çok mahkemeyi andırır bir görünümdeydi. Yöneltilen eleştiri politik oluyor, bir ihanet veya gericilik suçlamasını ima ediyor, edebiyat alanında sınırlanmayan sonuçlar doğurabiliyordu. Brecht bu nedenle Lukacs'ı, bu tip eleştirmenin ondan çok daha bağnaz bir temsilci olan Kurella'yı **aparaçiki** diye niteler. ■

György Lukacs'a Karşı

Çeviren TACİSER BELGE

I

György Lukacs'ın bazı denemelerinin, içerdikleri bunca değerli malzemeye rağmen neden tam anlamıyla doyurucu olmadıkları sık sık kafamı kurcalamıştır. Kendisine temel aldığı ilke çok sağlam da olsa, Lukacs'ın gerçekliğe uzak düştüğünü sezmemek elde değil. Burjuva romanının, burjuvazi henüz ilerici bir sınıfken eriştiği yüksek düzeyden düşüş sürecini araştırır Lukacs. Burjuva romanının klâsik modellerini örnek aldıkları ve hiç değilse biçimsel olarak gerçekçi bir tarzda yazdıkları sürece, çağdaş romancılara karşı tutumu yumuşaktır ama onlarda bile bir düşme süreci görmekten kendini alamaz. Bir türlü klâsik romanlardaki gerçekçiliğe eşit derinlikte, genişlikte ve ataklıkta bir gerçekçilik bulamaz. Bu bakımdan, kendi sınıflarının üstüne çıkmaları onlardan zaten beklenemez. Bunlar kaçınılmaz olarak roman tekniğinde bir çürümenin de kanıtlarıdır. Artık teknik ustalık diye bir şey yoktur; yalnızca tekniğin kendisi garip bir teknikçiliğe hattâ tekniğin despotluğuna dönüşmüştür. Klâsik modellere uygun, yapıları gerçekçi tipte olanlara bile bir biçimci nitelik sinmiştir. Burada bazı ilginç ayrıntılar vardır. Kapitalizmin insanları mânen yoksullaştırdığı, insanlıktan çıkardığı, mekanikleştirdiği olgusunun bilincinde olan ve buna karşı savaşan yazarlar bile aynı manevî yoksullaşma sürecine katılmış görünmektedirler; çünkü onlar da yazılarında, insanı yüceltme kaygısı duymadan onu birtakım olaylar arasına atıp, iç dünyasını umursanmayacak bir nicelik **(quantité negligeable)** olarak ele alırlar. Bunu akla yakın göstermeye de çalışırlar. Fizikteki «ilerleme» ile aynı çizgiye düşerler. Bir bireyin nedensel bir bağlantı olduğunu unutup yalnızca büyük topluluklar üzerinde önermelerde bulunmakla asıl nedensellikten vazgeçmiş, istatistik nedenselliğe dönmüş olurlar.* Hattâ kendilerince Schrödinger'in belirsizlik ilkesini benimser. Gözlemciyi bütün otorite ve inancından sıyırırlar ve aslında, yalnızca bunları yapanların (Gide, Joyce, Döblin) kişiliğini belirten tamamen öznel önermeleriyle okura karşı tavır almaya zorlarlar. İnsan Lukacs'ı bütün bu gözlemlerinde izleyip karşı çıktığı noktaların altına imzasını atabilir. Ama bundan sonra Lukacs'ın anlayışının somut, yapıcı postulalarına geliyoruz. «İnsansız» tekniği şöyle elinin tersiyle itip geçer. Büyükbabalarımıza yaslanıp yoz torunlarına onları taklit etmeleri için yalvarır. Yazar insanlıktan çıkmış bir insanla mı karşı karşıyadır? Adamın çorak bir iç dünyası mı varmış? Dayanılmaz bir hızla varoluş içinde sürüklenip duruyor muymuş? Mantık gücü mü zayıflamış? Nesneler arasındaki bağlantı artık eskisi kadar açık seçik görünmez mi olmuş? Öyleyse yazar sadece eski kalıplara bağlı kalmalı, sanatıyla zengin bir ruh hayatı yaratmalı, olayların hızını yavaş bir anlatıyla dizginlemeli, bireyi sahnenin merkezine koymalı v.b... Bu noktada özgül kurallar artık belirsiz bir mırıltı içinde yitip giderler. Lukacs'ın önerilerinin

* Burada insanı yakın ve uzak toplumsal çevresiyle karşılıklı ilişki ve etkileşim içinde ele alan nedenselliğle, mekanik, tek-yanlı determinist nedensellik arasındaki fark belirtiliyor.

uygulanamayacağı açıktır. Lukacs'ın temel ilkesinin doğru olduğuna inanan hiç kimse buna şaşmamalıdır.* Öyleyse bir çözüm yolu yok mu? Var. Yeni yükselen sınıf gösteriyor bunu. Bu geriye dönük bir yol değildir. Eski güzel günlere değil, yeni kötü günlere bağlanmıştır. Teknikleri bozmakla değil geliştirmekle uğraşır. İnsanın yeniden insan olması yığınlardan bir adım önde gitmekle değil, yığınlara daha derin gömülmekle olur. Yığınlar yitirdikleri insanlığı tamamen attıkları için insan yeniden insan olur ve bu insan eskisine benzemez. Çağımızda, yığınların değerli ve insanî olan her şeyi kendilerinde toplamaya başladığı ve halkı kapitalizmin faşizm evresinde yaratılan insanlıktan çıkma olayına karşı harekete geçirdiği bir zamanda budur edebiyatın seçmesi gereken yol. İşte Lukacs'ın mutlaka yeneceği bu teslimiyet, bu geri çekilme, bu utopik idealizm havası,* aslında o kadar değerli içeriğe sahip denemelerinde bir eksikliğe yol açıyor : çünkü bu, insanda onun yalnız sanatın eğlence yönüyle, bir mücadeleden, ileri doğru bir atılımdan çok bir kaçış yoluyla ilgilendiği izlenimini yaratıyor.

* Lukacs'ın «temel ilkesi» Marksizm olduğuna göre, bu ilkeyle klasik burjuva gerçekçiliği biçimini devrimci edebiyata uygulama önerisi arasında açıklanamayacak bir çelişki vardır

* Lukacs'ın, biçime önem veren bütün yazarlara yönelttiği «idealizm», «teslimiyet», «kaçış» gibi suçlamaları Brecht böylece ona geri gönderiyor

II

Gerçekçilik teorisi'nin özündeki biçimciliği gösteren olgu, bunun yalnızca geçen yüzyıla ait (daha yeni romanlardan ancak aynı biçimin örnekleri olanları anar) birkaç roman biçimi üzerinde kurulmuş olması yanısıra gene yalnızca **roman** türünü kendine temel almasıdır. Ya lirik şiiri, ya tiyatrodaki gerçekçiliği ne yapacağız? Bu ikisi, özellikle Almanya'da yüksek düzeye erişmiş edebî türlerdir.

Kendi savıma somut malzeme sağlama için kişisel bir yol izlerim ben. Kendi değerlendirmeme göre benim etkinliğim gerçekçilik teoricilerinin sandığından daha çok yönlüdür. Onların bana bakışı tamamen tek yanlı. Şu anda iki roman, bir oyun ve birtakım şiirler üzerinde çalışıyorum. Romanlardan biri tarihî bir roman, Roma tarihi alanında kapsamlı bir çalışma gerektiriyor. Hicivci bir roman bu. Bugün roman bizim teorisyenlerin bölge sınırı içinde. **Bay Julius Caesar'ın İşleri** adlı bu roman için yaptığım çalışmalarda onlardan en ufak bir ipucu sağlayamadığımı söylersem bunu kötülük olsun diye yapmıyorum. Geçen yüzyılın burjuva romanından kalma, iç dekorların alabildiğine geniş çizildiği her çeşit uzun kişisel çatışma sahnelerini biraraya yığma yönteminin bana bir yararı olamaz. Büyük bölümlerde anı türünden yararlanıyorum. Öteki bölümlerde görüş açısını değiştirmek zorunlu göründü bana. İki hayalî yazarın görüş açılarının montajı benimkinin bütünü oluyor. Belki böyle bir şey zorunlu olmayabilirdi de. Her ne olursa olsun bu önceden düşünülmüş bir plana uydurulmamıştır. Ama bu teknik, gerçekçiliğin iyi bir kavranışı için bana zorunlu göründü ve bunu doğrudan doğruya gerçekçilik adına benimsedim. Oyun, kahverengi dikta altında geçen hayattan sahneler dizisidir. Şimdiye kadar yirmi yedi ayrı sahne yazdım. Bazıları, bir gözünüzü kapayıp bakarsanız, gerçekçi kalıp X'e uyuyor. Garip ama ötekiler uymuyor çünkü bunlar çok daha kısa; eserin tümü ise hiç uymuyor. Ama ben bunu gerçekçi bir oyun sayıyorum. Bu konuda köylü Brueghel'in* resimlerinden öğrendiklerim, gerçekçilik üzerine yapılan incelemelerden öğrendiklerimden daha çoktur. Uzun zamandır üzerinde çalıştığım ikinci romandan söz etmeye kalkışmak bile güç, çünkü işin içinde yatan sorunlar çok karmaşık, oysa gerçekçilik estetiğinin kelime dağarcığı, bugün için, fazla ilkel. Biçimsel güçlükler dağ gibi yığılıyor; durmadan modeller yapmak zorunda kalıyorum. Çalışırken beni gören birisi yalnızca biçime iliş-

* **Brueghel** : 1520? — 1569 yılları arasında yaşamış bir Flaman ressamı. Sanatının, Brecht anlayışına uygun bir Marksist sanatla yakınlığı derginin bu sayısında tartışılıyor.

kin sorunlarla ilgilendiğimi düşünürdü. Bu modelleri gerçekliği yansıtmak istediğim için kuruyorum. Lirik şiirde de gerçekçidir görüş açısı. Ama bana öyle geliyor ki, insan lirik şiir yazacaksa son derecè ihtiyatlı olmalı. Ayrıca gerçekçilik konusunda roman ve tiyatrodan öğrenilecek çok şey vardır.

BİR ROMAN YAZMAK*

* Bu paragraflarda, soyut teorisyen Lukacs'ın katı kuralcılığına karşı yaratıcı pratisyen Brecht sanatsal imgenin işleyişini ve sanat ürününün oluşumunu, biçimlenişini betimliyor.

Bir yığın kalın tarih kitabını (bunlar dört dilde yazılmıştır, ayrıca iki eski dilde çeviriler de var) olanca şüpheciliğimle karıştırır ve belirli bir olguyu doğrulamaya çalışırken, ikide bir gözlerimi oğuşturuyor, zihnimin bir yerlerinde bulanık renkler görüyor, yılın mevsimlerini kafamda yaşıyorum. Kelimesi olmayan takılar işitiyor, anlamı olmayan jestler görüyorum. Adı olmayan kişilerden oluşan hoşa gidecek gruplamalar düşünüyorum, filan. Bu imgeler tanımsız, belirsiz, hiç heyecan uyandırmıyor, biraz yüzeysel, ya da bana öyle görünüyor. Ama varlar işte. İçimdeki «biçimci» iş başında. Clodius'un cenaze-hayır derneklerinin anlamını yavaşça kavrar ve bu buluşumdan büyük bir zevk duyarken, düşünüyorum: «Şöyle çok uzun, saydam, sonbaharımsı, billur gibi duru bir bölüm yazabilsem, bir çeşit düzensiz eğrisi olan, içinde bir çeşit kırmızı dalga-biçimi olsa! Kent, demokrat Cicero'sunu konsüllüğe seçiyor; o da demokratik şekilde silâhlı sokak kulüplerini yasaklıyor; bunlar barışçı cenaze-hayır derneklerine dönüşüyor; sonbaharda yapraklar altın sarısı. İşsiz bir adamın cenazesi on dolar tutuyor; taksit ödüyorsun. Ölmen uzun sürerse, kazıklandın gitti. Ama dalga-biçimimiz de var işin içinde: derken bu derneklerde birden silâhlar beliriyor; Cicero kentten kovuluyor; bayağı zararda; villâsını yakıyorlar; oysa milyonlara mal olmuştu; kaç milyon? Kitapta bulalım-yok- burada gerekli olmaz. İ.Ö. 91 yılının 9 Kasım'ında sokak kulüpleri neredeydi? «Baylar kimseye garanti veremem» (Caesar)

Çalışmamın ilk aşamalarındayım.

Sanatçı durmadan biçim sorunlarıyla uğraştığı için, durmadan biçim verdiği için, **biçimcilik** ile ne anlatılmak isteniyorsa bu, uygulamadaki sonuçları gözetilerek ve çok dikkatle tanımlanmalıdır, yoksa sanatçıya bir şey veremez. Sanat eserlerini gerçekçilikten uzaklaştıran her şeye **biçimcilik** denmek isteniyorsa, o zaman karşılıklı olabilmesi için, biçimcilik kavramı katıksız estetik alanda kurulmamalıdır. Biçimcilik bir yanda — içerikçilik bir yanda!* Bu elbette fazla ilkel ve metafizik. Katıksız estetik alan içinde bakılmazsa özel bir güçlük yaratmaz kavram. Örneğin biri sırf kafiye düşürmek için doğru olmayan ya da geçersiz bir önerme getirirse bir biçimçidir o. Oysa aşırı bir biçim kaygısı gütmediği halde gerçekçi olmayan pek çok eser biliyoruz.

* Brecht, biçimle içeriğin soyut bir şekilde birbirinden ayrılmasına karşı çıkıyor, ama eleştirisini tamamlayıp kendi formülasyonunu getirmiyor. Dolayısıyla, bu soruna Brecht'in bulduğu çözümü kavramak için onun kendi sanat pratiğini incelemek gerekiyor

BİÇİMCİLİĞİN BİÇİMSEL BELİRLEYİCİLERİ

Anlaşılabilirlikten hiç uzaklaşmadan bu kavrama daha geniş, daha verimli, daha uygulanabilir bir anlam verebiliriz. Yapacağımız iş, gözlerimizi bir an için edebiyattan ayırmak, «gündelik hayat»a inmektir. Gündelik hayatta nedir biçimcilik? Şu sözü alalım : **Biçimsel olarak haklı,** Bu, aslında haklı değildir ama, yalnızca ve yalnızca biçimsel bakımdan haklıdır anlamına gelir. Ya da: **Sorun biçimsel olarak çözüldü** demek, aslında çözülmediği anlamına gelir. Ya da: **Biçime uymak için yaptım.** Bu, yaptığım şeyin çok önemli olmadığı anlamına gelir; dilediğimi yaparım ama dış biçimlere uyarım, is-

tediğimi elde etmenin en iyi yolu da budur. Üçüncü Reich otarşisini **kâğıt üzerinde** okuduğum zaman bunun bir siyasî biçimcilik olduğunu anlarım. Nasyonal soyalizm biçimde sosyalizmdir, siyasî biçimciliğe bir örnek daha. Burada da aşırı bir biçim kaygısı sözkonusu değil.

Kavramı böyle tanımlarsak hem anlaşılırlık, hem de önem kazanıyor. O zaman öyle bir durum ortaya çıkıyor ki, edebiyata döndüğümüzde (bu kez gündelik hayattan bütün bütüne ayrılmadan) edebî biçimi toplumsal içeriğin üzerine çıkarmadığı halde gerçekliği vermeyen eserleri de biçimci olarak niteleyip sergileyebiliriz. Hattâ biçim olarak gerçekçi eserler bile bulabiliriz. Sayısı çoktur böyle eserlerin.

Biçimcilik kavramına bu anlamı yüklemekle öncülük **(avant-garde)** gibi bir olayı ele almak için bir ölçü edinmiş oluruz. Bir öncü, yolu çıkmaza da götürebilir, güvenilir bir yere de. Öylesine önden gidebilir ki, gözden kaybolduğu için ya da benzeri bir nedenle, asıl gövde onu izleyemez. Gerçekçi olmayan niteliği, böylece açıkça görülmüş olur. Asıl gövdeden koparsa neden, nasıl ve hangi yollardan onunla yeniden birleşebileceği gösterilebilir. Naturalizm ve montaj-kargaşasının* belirli bir türünün, her şeyin yalnızca yüzdeydeki belirtilerinde kaldığı toplumun derin nedensel karmaşalarını yansıtmadığı gösterilerek toplumda yaratıkları etkilerle yüzleştirilebilir. Biçim yönünden değerlendirildiğinde radikal gibi görünen edebî kanalların tamamen reformist oldukları yalnızca **kâğıt üzerinde** çözümler getiren biçimci çabalar oldukları gösterilebilir.*

Biçimciliğin böyle bir tanımı roman, lirik şiir ve oyun yazmaya da yardımcı olur; son olarak ama aynı derecede önemle, tamamen biçimsel olanla ilgilenen, belirli yazı türlerine adanmış, tek bir dönemle sınırlanmış, edebî yaratı sorunlarını arasıra tarihî geçmişe göz atmakla birlikte tamamen edebî alanda çözmeye kalkışan belirli bir biçimci eleştiri üslûbunu kesinkes tasfiye eder.

Joyce'un büyük hiciv romanı **Ulysses**'de çeşitli yazı üslûpları ve alışılmamış özelliklerin yanısıra iç-monolog denen şey de vardır.* Küçük burjuva bir kadın sabah yatağında düşünmektedir. Düşündükleri kopuk kopuk, çaprazlamasına, ve birbirinin içinden akarak yansıtılmıştır. Bu bölüm neredeyse Freud için yazılmıştır. Yazarının üzerine çektiği şimşekler de Freud'un başına gelenlerin aynısıydı. Küfürler yağıyordu: pornografi, pislikten marazî bir zevk alma, belden aşağı hikâyelerin fazla abartılması, ahlâksızlık vb. Şaşılacak şey şuydu ki, kimi Marksistler de bu saçmalığın dışına çıkamadılar ve tiksinerek küçük burjuva yaftasını yapıştırdılar. Teknik bir yöntem olarak iç-monolog da eşit derecede yerildi, **biçimci** olduğu söylendi. Bunun nedenini hiçbir zaman anlamadım. Tolstoy bunu başka türlü yapardı demek, Joyce'un yöntemini yermek için bir neden olamaz. Yapılan eleştiriler öylesine yüzeydeydi ki insan, Joyce bu monologu bir psikanalist'le kursaydı her şeyin düzene gireceği izlenimini ediniyordu. İç-monolog kullanılması çok güç bir yöntemdir, bu olguyu vurgulamakta da büyük yarar vardır. Çok kesin ölçüler olmadan (gene teknik türde) iç-monolog hiçbir şekilde gerçekçiliği yansıtmaz, yani yüzeyde yapmış göründüğü gibi düşünce ve çağrışım bütünlüğünü veremez. Bu **«yalnız biçimsel açıdan»**ın bir başka örneği olur, gerçekçiliğin çarpıtılmasına yol açar ki, buna çok dikkat etmeliyiz. «Tolstoy'a dönelim,» sloganıyla çözümlenecek biçimsel bir sorun değildir bu. Bizim de çok değer verdiğimiz, salt biçimsel anlamda bir iç-monoloğumuz olmuştur; Tucholsky'nin oyunlarını düşünüyorum.*

* Montajdan kasıt, kabaca, değişik tekniklerin aynı sanat ürününde uygulanması. Brecht, Lukacs gibi bu ilkenin kendisine karşı değil, ama bu yöntemin de özünde sığ bir ürünün süsü olabileceğini kabul ediyor.

* Bu sözler, asıl anlamın **nerede** aranması gerektiği sorusuna yol açıyor: söylenen sözde, bildiride mi? Yoksa yapının bütününde mi?

* Pek çok Marksist eleştirmen Joyce'u burjuva bireycilığı, biçimciliği ve benzeri suçlamalarla mahkûm etmekte fikir birliği içinde görünürken Brecht'in onun getirdiği yeni imkânlara sahip çıkması ilginç. Bu paragrafta, Freud'u da harcamaktan yana olmadığı anlaşılıyor.

* **Kurt Tucholsky** : Weimar döneminin radikal oyun yazarı; **Die Weltbühne**'nin editörü.

Birçok insan için dışavurumculuğun anılması bir özgürlükçü duygular inancını akla getirir* Ben kendim de o sıralar bir sanat tarzı olarak «kendini dışa vurma»ya karşıydım. (**Versuche**'de oyuncular için yazdığım yönergelere bakınız). Oyun kişilerinden birinin «kendinden geçmesi»ne yol açan can sıkıcı, bıktırıcı talihsizlikleri şüpheyle karşılıyordum. Nereye varıyordu bu kişi? Çok geçmeden bu insanların kendilerini kapitalizmden değil, dilbilgisinin kalıplarından kurtardıkları anlaşıldı.

* **Dışavurumculuk (anlatımcılık; ekspresyonizm)** : 20. yüzyılda, Almanya'da, dış dünyanın sanatçıda yarattığı izlenimleri konu alan, izlenimciliğe tepki olarak doğan ve dış dünyayı nesnel olarak kavrama çabası yerine insanın iç dünyasının dışa vurulmasını amaçlayan sanat akımı.

Hasek, **Svayk**'la en yüksek ödülü almalı. Ama ben, özgürlük edimlerinin de her zaman ciddîye alınması gerektiğine inanıyorum. Bugün hâlâ birçok insan, özgürlükçü edimlerin sırf özgürlükçü oldukları için (kısıtlayıcı kurallardan, artık ayakbağı durumuna gelmiş eski edebî düzenlemelerden kendini kurtarmak) baskıya uğramasından kaygı duyarak bunlara toptan saldırmasını hoş karşılamıyorlar,* çünkü böyle saldırılarda, mülk sahiplerini anlatmaya yarayan anlatım biçimlerini, mülk sahipleri kendileri ortadan kalktıktan sonra bile korumak niyetini seziyorlar. Siyasetten bir örnek ararsak, darbeye karşı koymak istiyorsan devrime ulaşmak zorundasın (evrime değil).

* Çok kişi, dışavurumculuğa (Lukacs gibi) saldırılmasından hoşnut kalmıyor ve bunu sanat özgürlüğüne kasteden bir davranış gibi görüyor. Hele Lukacs buna karşı 19. yüzyıl anlayışından ayrılmamayı salık verince...

Önce şunu kabul edelim, edebiyat bir gelişim içinde ele alınmalıdır ama bunu edebiyatın kendi öz-gelişimi anlamında söylemiyorum.* Ancak o zaman, perspektifin dayanılmayacak ölçüde daraltıldığı, tek yanlı, ya da pek-az-yanlı ürünlerin ortaya çıktığı deney evreleri görülebilir ve elde edilen sonuçların yaşayabilirliği bir mesele olur. Hiçbir sonuca ulaşamayan deneyler var, kötü meyveler veren, geç meyve veren deneyler var. Malzemelerinin ağırlığı altında çöken, işin genişliğinin farkında olup bundan kaçmayan, ama yetersiz kalan titiz sanatçılar görüyor insan. Hatalarını her zaman kavrayamıyorlar, tıpkı sorunları gibi hatalarını da bazan onların yerine başkaları görüyor. Bazıları özel sorunlara iyice gömülüyorlar, ama bunların hepsi de daireyi dörtgen yapmak gibi bir biçim değişikliği için çalışmıyorlar. Bu insanlar karşısında sabrının taşmasını herkes haklı gösterebilir, hem bu hak bol bol kullanılıyor. Ama buna sabır göstermek için de nedenler var.

* Brecht'e göre her sanatçının başarılı olması beklenmemeli. Sanatta başarı kadar başarısızlık da önemli ve şüphesiz çok daha yaygındır. Sanat, denenerek yapılır. Deneylerin çoğu, belki de hepsi, başarısız kalabilir. Ama deney, donmuş kalıpları yeniden üretmekten daha saygıdeğer bir çabadır. Lukacs gibileri, bundan ötürü, başarısız kalmış bir deneyi, yeni bir şey denemenin yanlışlığını ispatlamak için örnek diye kullanmamalıdırlar. Ayrıca, iyi sanatçı, başarısız deneyden de kendi için başarılı sonuç çıkarabilir.

Sanatta başarısızlık ya da kısmî başarı gerçeği vardır. Metafizikçilerimiz bunu anlamak zorundadırlar. Sanat eserleri kolaylıkla başarısız olabilirler; çok güçtür başarıya ulaşmaları. Kimisinin duyguları eksik kaldığı için sesi kesilecektir; kimisinin duyguları dile fazla geldiği için. Bir üçüncüsü, kendini sırtındaki ağır yükten kurtarmak yerine, yalnızca bir tutsaklık duygusundan kurtarır. Bir dördüncüsü, araçlarını, çok uzun zamandır onlarla sömürüldüğü için kıracaktır. Dünya sulugözlü olmak zorunda değildir. Yenilgilerle yüzleşilmelidir; ama insan bundan artık mücadele edilmeyeceği sonucunu çıkarmamalıdır.

Bence dışavurumculuk yalnızca «bıktırıcı bir iş», yalnızca bir sapmadan ibaret değildir. Neden değildir? Çünkü ben bunu hiçbir zaman bir «fenomen» olarak görmem ve böylece etiketlemem. Öğrenmeye istekli, işi uygulama yönünden alan gerçekçi yazarlar da bundan çok şey öğrenebilir. Onlar için Kaiser, Sternberg, Toller ve Goering birer maden damarıdır.* Açık söylemek gerekirse ben kendim, benimkilere benzeyen sorunlarla karşılaştığım zaman daha kolay öğreniyorum. Uzatmadan söylersek, Tolstoy ve Balzac'dan hem daha güç hem de daha az öğreniyorum. Onların üstesinden gelmeleri gereken sorunlar başkaydı. Ayrıca, deyim bağışlanırsa, bunların çoğu artık benim etim kanım gibi olmuştur. Elbette bu insanlara, ve kendi iş-

* Kaiser, Sternberg, Toller ve Goering Birinci Dünya Savaşı sonrası döneminin dışavurumcu yazar ve oyun yazarlarıdır.

lerini ele alış biçimlerine hayranım. Onlardan da öğrenebilir insan. Ama onlara tek tek değil, Swift, Voltaire gibi başka görevler yüklenmiş başka yazarların* yanısıra yaklaşmak daha iyi olur. Edebî amaçların farklılığı o zaman daha açık ortaya çıkar, bizim de gerekli soyutlamayı yapmamız daha kolaylaşır ve onlara kendi sorunlarımız açısından yaklaşabiliriz.

Güdümlü edebiyatımızın karşısına çıkan sorunlar belirli bir sorunu çok güncelleştirdi: aynı sanat eseri içinde bir üslûptan bir başkasına atlamak. Bu sorun uygulamada çok belirgindi. Siyasî bakış bazı eserlerin yapısının bütününü biçimlendirmeyi başaramadı, dolayısıyla bildiri, olay örgüsüne mekanik bir biçimde sokuldu. «Baş makale» genel olarak sanatsal olmayan bir biçimde yansıyordu. Bu, öylesine açıktı ki, içine yerleştirildiği olay örgüsünün sanat dışı bir özü olması kimsenin gözüne çarpmıyordu.* (Her ne olursa olsun, olay örgüsü baş makaleden daha sanatsal sayılıyordu). Tam bir çatlak vardı. Uygulamada iki mümkün çözüm yolu görünüyordu. Ya baş makale olay örgüsü içinde eritilecekti, ya da olay örgüsü baş makalenin içinde; tabiî bu yapılırken baş makaleye sanatsal bir biçim verilecekti. Ama aynı zamanda olay örgüsüne de daha sanatsal bir biçim verilebilirdi, baş makaleye de (o zaman makale, makale niteliğinde çıkardı) ve daha sanatsal bir biçimde birinin dilinden ötekine atlanabilirdi. Böyle bir çözüm bir yenilik gibi göründü. Ama istenirse sanat niteliğinden şüphe edilmeyecek eski modellerin adı verilebilir: Attika tiyatrosunda eylemin korolarla kesilişi buna bir örnektir. Çin tiyatrosunda da benzeri biçimler bulunur.

Betimlemelerde kaç tane ayrıntıya ihtiyaç vardır, fazla mı plastik, yoksa yeterince plastik değil mi gibi sorunlar tek tek durumlarda, uygulamada ele alınabilir. Bazı eserlerde atalarımızın kullandığından daha az ipucuyla idare edebiliriz. Psikolojiye gelince, yeni kurulan bilimlerden elde edilen sonuçların kullanılıp kullanılmaması bir inanç sorunu değildir. Karakter çiziminin bilimsel sezgilerle mi daha iyi yapıldığı ve bu bilimlerin iyi kullanılıp kullanılmadığı ancak tek tek durumlarda sınanabilir. Edebiyat, eşzamanlı kayıt tutma, geniş soyutlama ya da uyumlu birleştirme gibi çağdaş insanın edindiği yeni becerilerin kullanılmasını yasaklayamaz.* Bilimsel bir yaklaşım getirilecekse, her özgül durumda sanatçının yeni teknikleri benimsemesinden doğan sonuçları incelemek için, bilimin tükenmeyen enerjisine ihtiyaç vardır. Sanatçılar kestirmeden gitmeyi, her şeyi havada tasarlamayı, kesintisiz bir sürecin geniş bölümlerinde yarı bilinçle çalışmayı severler. Eleştiri, hiç değilse Marksist eleştiri her durumda daha yöntemli, ve somut, kısacası bilimsel olmalıdır. Kelime dağarcığı ne olursa olsun, ileri geri konuşmanın bir yararı yoktur. Gerçekçiliğin uygulanabilir bir tanımı için gerekli yol gösterici işaretler hiçbir koşul altında yalnızca edebî eserlerden çıkarılamaz. (Tolstoy gibi ol ama onun zayıflıklarına düşme! Balzac gibi ol ama günümüzün gerisinde kalma!) Gerçekçilik sorunu yalnızca edebiyata ait değil; başlıbaşına önemli, siyasî, felsefî ve uygulama alanında bir sorundur ve bütün insanlığı ilgilendiren genel bir sorun gibi ele alınıp açıklanmalıdır.

* Swift ve Voltaire gibi yazarlar, başka düzeyde bir gerçekliği söyleyebilmek için **ampirik gerçeklik** düzeyinden uzaklaştılar (Gulliver, Candide gibi eserlerinde). Bu çeşit serbestlik, Brecht'in kendi oyun yapısında aradığı bir şey

* **Olay örgüsü** : Bir romanda, hikâyeyi oluşturan olayların nedensel bağlarının örgüsü. Brecht, toplumsal bildirinin sanat eserine aykırı olduğu görüşüne karşı, olay örgüsü zaten sanatsal olmayan eserlerde bildirinin yama gibi duracağını söylüyor. Çünkü kendi sanat çabası, bildiri ile olay örgüsünü dengelemeye bağlı.

* Bir çağın sanatı, o çağın bilim anlayışından ve o bilimin yarattığı teknolojiden kopuk olamaz. Maddî hayatın teknikleri, uygun biçimlerde sanat tekniklerine de dönüşür.

III

«Biçim» kelimesini rahatlıkla, özden ayrı, öze bağlı ya da herhangi başka bir biçimde kullananlardan ve «teknik»ten «mekanik» bir şey diye kuşkulananlardan fazla bir şey beklememeli. Bunların klasiklerden (Marksizm'in klasiklerinden) alıntı vermelerine ve bu alıntılarda

da «biçim» kelimesinin geçmesine fazla kulak asmamalı. Tekniğe işaret ediyorsa, «mekanik» kelimesinin kimseyi korkutması gerekmez; insanoğluna büyük hizmetleri geçmiş ve hâlâ geçen bir mekanik türü vardır; teknoloji. Stalin'in başka bir alanda, yaratıcı insanlardan ayırdığı, aramızdaki «doğru düşünen insanlar»ın* bazı kelimelere son derece keyfî anlamlar vererek herkesin elini kolunu bağlamak gibi bir alışkanlıkları var.

Kültür mirasımızı yönetenler şöyle buyuruyorlar: «mücadele içindeki insanların karşılıklı ilişkileri» olmadan, «insanlar gerçek etkinliklerinde» sınanmadan, «mücadele içindeki insanların yakın etkileşmesi» olmadan hiçbir kalıcı edebî karakter yaratılamaz. Hani, nerede Hasek'de, eski yazarların olay örgülerini harekete geçirmek için kullandıkları o «karmaşık» yöntemler? Ama gene Şvayk, unutulması çok güç bir karakterdir, hiç şüphesiz. «Kalıcı» olabilecek mi, bilemem; aynı şekilde Tolstoy ya da Balzac'ın yarattığı bir karakterin de kalıcı olup olamayacağını bilemem. Bu benim de en çok herkes kadar bilebileceğim bir konu. Açık konuşmak gerekirse, ben kalıcılık kavramına öyle çok fazla bir değer vermiyorum. Daha sonraki kuşakların bu karakterlerin anısını korumak isteyeceklerini önceden nasıl bilebiliriz? (Balzac'la Tolstoy onları zorlayabilecek bir durumda olmayacaklar, olay örgülerini harekete geçirmek için kullandıkları yöntemler ne denli parlak olursa olsun...) Yanılmıyorsam, bu daha çok şöyle bir cümlenin toplumsal olarak geçerli olup olmadığına bakacak: «Şu (şu, çağdaş olanı gösterecek) bir Goriot Baba niteliğidir.» Belki böyle nitelikler ortada kalmayacak? Belki bunlar ancak artık varolmayacak tipten yoğun bir ilişkiler ağı içinde ortaya çıkmıştır.

* Stalin'in hangi sözlerini kasdettiğini bulamadık, ama Brecht'in, kalıplara kolay kolay sığmayan yaratıcı kişilerle, Lukacs gibi, rejim ortodoksluğunu temsil eden daha bürokratik yapıda kişiler arasındaki ayrımı anlattığı tahmin edilebilir.

KARAKTERLER VE BALZAC

Dos Passos'un kullandığı montaj tekniklerini fırtınalara karşı korumak bana düşmez* Kendim roman yazdığımda özünde «mücadele içindeki insanlar arasında yakın etkileşme» olan bir şey yaratmaya çalıştım. (Bu romanda montaj tekniği adına kullandığım ögeler romanın başka yerindeydiler). Ama bu teknik hakkındaki yargının yalnızca kalıcı karakterler yaratılması anlamında olumlu olmasına razı gelemem. İlkin, Dos Passos kendisi, her ne kadar canlandırdığı mücadeleler Tolstoy'un yarattığı mücadele türünden olmasa ya da karmaşık ilişkiler Balzac'ın olay örgülerini andırmasa da, «mücadele içindeki insanlar arasında yakın etkileşme»nin mükemmel bir çizimini vermiştir. İkinci olarak, roman elbette «karakterler»le ayakta durmaz, hele hele on dokuzuncu yüzyılda varolan tipte karakterlerle. Edebiyatta kalıcı karakterlerin toplandığı mitolojik bir Valhalla, içinde Antigone'dan Nana'ya, Aeneas'dan Nekhlyudov'a (kimdir bu adam?)* kadar, kalıcı karakterlerden başka bir şey bulunmayan bir çeşit Madame Tussaud müzesi yaratmamalıyız. Böyle bir düşünceye gülmekte bir saygısızlık görmüyorum ben. Sınıflı toplumlarda birey kültürünün dayandığı temellere ilişkin epey bilgimiz var. Bunlar tarihî temellerdir. Bireyi bir köşeye atmaktan yana hiç değiliz. Ama bu (tarihî, özgül, geçen) kültün Anré Gide gibi bir adamın, Sovyet gençliğinde bir tek birey bile bulmasını nasıl engellediğini de uzun uzun düşünmeye ve üzerinde durmaya değer buluyoruz.* Gide'i okurken, Sovyet gençleri arasında kendi gördüğüm karakterleri kalıcı yapmanın tek yolu bu ise (ki böyle olması gerçekten mümkün görünüyordu) Nekhlyudov'u (her kimse bu adam) kalıcı bir karakter olmaktan silip atma noktasına gelmiştim. Temel sorunumuza dönersek:

* John Dos Passos: Edebiyata solcu olarak başlayan, yeni teknikler yaratan, «Yitik Kuşak» diye bilinen yazarlar arasında bir Amerikalı romancı. Bu yakınlarda, bir hayli gerici bir politik çizgiyi savunarak öldü.

* Valhalla: Germen mitolojisinde Olimpos karşılığı, ölen kahramanların da gittiği tanrılar beldesi; Antigone: Sofokles'in aynı adı taşıyan tragedyasının kahramanı; Nana: Zola'nın gene aynı adı taşıyan romanının kahramanı; Aeneas: Vergilius'us Aeneid destanının kahramanı; Nekhlyudov: Tolstoy'un Diriliş'indeki liberal aristokrat. Brecht bunları sanatın «ölmez, evrensel» karakterleri olarak sayıp bunlarla bir «mumyalar müzesi» (Madame Tussaud) kurmak sanatın amacı değildir, diyor

burjuvazi ile proleter sınıfı arasındaki bu son kavga çağında insanların derin, karmaşık, edimsel hayat sürecini, bir «olay örgüsüne», «bir dekor»a, ya da büyük bireylerin yaratılması için gerekli bir «arka plan»a indirgeyecek ölçüde sorunu yalınlaştırmak tamamen yanlıştır, çıkar yol değildir, yazarın harcadığı zamana değmez. Bireyler kitaplarda çok yer tutmamalı, hele gerçeklikte tuttuklarından fazlasını hiç. Tamamen uygulama alanında konuşacak olursak: bizim için bireyler insanların birlikte varoluş sürecinin çiziminde ortaya çıkarlar ve «büyük» de olabilirler, «küçük» de, Büyük bir karakter alıp onun çok katlı tekpilerde bulunmasını sağlamak, öteki karakterlerle ilişkisini elden geldiğince yüzeysel ve geçici olmaktan kurtarmak gerektiğini söylemek tamamen yanlıştır.

Dram (çatışmanın gücü), tutku (ateşliliğin derecesi), karakterlerin ağırlığı.... bunların hiçbiri toplumsal işlevlerinden koparılıp bölünemez, bunlardan ayrı bir yerde çizilip öne çıkarılamaz. Mücadele içindeki insanlar arasındaki yakın etkileşmeler, oldukça özgül bir biçimde bireyler yaratan gelişen rekabetçi kapitalizmin mücadeleleriydi. Sosyalist olmaya çalışmak bireylerin değişik bir biçimlenişine yol açar ve değişik bireyler yaratır. Ayrıca bu süreç rekabetçi kapitalizm kadar bireyleştirici bir süreç midir sorusunu da unutmayalım. Eleştirmenlerimizden, bir anlamda, eskiden tek tek bireylere söylenmiş ünlü sloganı duyuyoruz: «Kendinizi zenginleştirin».*

Balzac, ucûbeliklerin şairidir. Kahramanlarının çok-katlı nitelikleri, (aydınlık yanlarının genişliği, gölgedeki yanlarının derinliği) üretimin ilerleyiş diyalektiğini sefaletin ilerleyişi olarak yansıtır. «İş onunla şiirsel olmuştur» (Taine) ama: «Balzac her şeyden önce bir işadamıydı, hem borca batmış bir işadamı... spekülasyona başladı... borç vadelerini uzatıp taksitleri ödeyebilmek için romanlar yazıyordu.» Böylece şiir onun için iş oldu. Kapitalizmin ilk ağaçlarının dikildiği erken dönemlerde bireyler bireylere ve grup halinde bireylere karşı savaşıyorlardı. Bireyselliklerini belirleyen de bundan başka bir şey değildi. Bizlere şimdi, aynı biçimde yapılmış ama doğal olarak bunlardan farklı olacak bireyler yaratmaya, yeniden bireyler yaratmaya devam etmemiz salık veriliyor. Öyleyse? «Balzac'ın eşya toplama tutkusu saplantı sınırlarına varmıştır.» Bu eşyaya tapınmayı onun romanlarında da hem yüzlerce binlerce sayfa uzunluğunda buluruz. Bundan kaçınmamız gerektiğine şüphe yok. Tretyakof bu eğilimi yüzünden Lukacs'ın havaya kalkmış işaret parmağı ile uyarılır* Ama Balzac'ın karakterlerini birey yapan da işte tam bu eşyaya tapınmadır. Onları, bireyi oluşturan toplumsal tutkular ve işlevlerin yalın bir mübadelesinden ibaret olarak görmek saçmadır. Bugünün «kollektif» toplumunda kullanılmak üzere eşya üretimi, kolleksiyonculukta olduğu gibi bireyler yaratmaz mı? Tabiî buna da «evet» cevabı verilebilir. Bu üretim süreci yürürlüktedir ve bireyler de vardır. Ama bunlar öylesine değişik bireylerdir ki Balzac bunların birey olduğunu kabul edemezdi (günümüzde Gide de tanımıyor).* Bunlarda eksik olan garabet ögesidir, yücelikle alçaklığın, kıyıcılıkla kutsallığın bileşimidir.

Hayır, Balzac'ın montajla işi yoktur. O, büyük aile şecereleri yazarak tıpkı Napolyon'un kardeşlerini ve generallerini evlendirmesi gibi hayal ürünü yaratıkları evlendirir; eşyaların ardını kovalar (eşyaya tapınma), onların kuşaklar boyunca el değiştirmesini izler. «Organik» olmayan hiçbir şeyle ilgilenmez; aileler, içinde bireylerin «yetiştiği» organizmalardır. Özel mülkiyetin kalkmasıyla, genellikle kabul edildiği üzere, aile bireyleri biçimlendiremez olacağı için böyle hücreler mi yoksa Sovyetler ve fabrikalar mı kurmalıyız? Günümüzde birey-

* Dehşetli bireyci yazar Gide bir ara sosyalizme merak sarmış, ama Sovyetler Birliği'ni gezince bundan vazgeçmişti. Gide, «birey»in kurtuluşunu» bulamamıştı sosyalizmde. Pek kısa süren sosyalistliğinden niye caydığını yazdı. Bu yazı, 12 Mart döneminde çevrilip «Aldatan Put» adıyla dehşetengiz müziklerle radyoda yayınlanan klâsik anti-Komünist kitabın bir parçası oldu.

* Kulakları zenginleştirme politikası sırasında Buharin'in ünlü sloganı. Lukacs'ın, bireyin zenginliğini yazmak konusundaki ısrarına karşı bu nükteli benzetmeyi yapıyor.

* Sergey Tretyakof : Brecht'in yakın dostu olan devrimci Sovyet yazarı.

* Brecht her insan tipinin somut maddî çevresiyle belirlendiğini, bu çevreden koparılması mümkün olmadığı gibi, başka bir dönemde yaşayan insanların da, aynı teknik ve biçimlerle anlaşılamayacağını ve anlatılamayacağını kabul ediyor. Bu, insanı merkeze koyarken soyutlaştıran ve bir dönemin ürünü olan bir insanı evrensel gibi gören Lukacs'ın Hegelci anlamda «hümanist» yaklaşımının tam tersi.

leri biçimlendiren ve şüphesiz çok yeni olan bu kurumlar aileyle karşılaştırıldığında, tam anlamıyla «monte» edilerek oluşmuşlardır. Kelime anlamıyla, biraraya konmuşlardır. Örneğin Moskova bir yana, günümüz New York'unda erkeklerin kadınları biçimlendirmesi çok azalmıştır; kadınlar erkeklere daha az bağımlıdır. Buraya kadar her şey oldukça basit. Bazı «ateşli» mücadeleler böylelikle sona erer; onların yerini alan başka mücadeleler ise (elbette başka mücadeleler onların yerini alır) aynı derecede ateşli olmakla birlikte belki daha az bireycidir. Bu, onlarda hiçbir bireyci özellik olmadığı anlamına gelmez, çünkü bunu yürütenler de bireylerdir. Ama, bu mücadelelerde bireyin yanındaki dost ve müttefiklere düşen rol, Balzac'ın zamanında olamayacak kadar büyüktür.

IV

Çağdaş Alman edebiyatına giriş için parola arayanlar, edebiyat alanına girmek isteyen her ürünün yalnızca yurt dışında basıldığını ve yalnızca yurt dışında okunduğunu unutmamalıdırlar. Böylelikle **halkçı** (popüler) teriminin edebiyata uygulanışı garip bir çevresel anlam (connotation) kazanır. Bu durumda yazar, içinde yaşamadığı bir halka yazmak zorundadır. Ama soruna daha yakından bakınca yazarla halk arasında uzaklık sanıldığı kadar büyük değildir. Bu uzaklık günümüzde göründüğü kadar çok olmadığı gibi geçmişte de göründüğü kadar az değildi. Egemen olan estetik anlayışı, kitap fiyatları ve polis baskısı yazarla halk arasında her zaman belli bir uzaklık olmasına yol açmıştır. Ne var ki, bu uzaklığı tamamen «dışsal» bir olay sanmak yanlıştır, yani gerçekçi değildir. Hiç şüphesiz bugün halkçı bir üslûpla yazabilmek özel çabalar gerektiriyor. Öte yandan, böyle yazmak biraz daha kolaylaştı; kolaylaştı ve âcilleşti. Halkla üst tabakalar arasındaki kopukluk daha netleşti; sömürücüler, baskıcılar iyice öne çıkıp halka karşı büyük boyutlara ulaşan kanlı bir savaş açtılar. Yan tutmak daha kolaylaştı. «Kamu» arasında açık bir savaş başladı denebilir.

Gerçekçi üslûpta bir edebiyat isteği artık öyle kolayca geçiştirilemez. Bir kaçınılmazlık haline geldi bu. Egemen sınıflar eskisinden daha çok ve daha büyük yalanlara başvuruyor. Doğruyu anlatmak eskisinden de âcil bir görev şimdi. Çekilen acılar çoğaldı, acı çekenlerin sayısı da. Yığınların büyük acıları göz önünde tutulunca küçük güçlükler ya da küçük grupların karşısına çıkan güçlüklerle uğraşmak nefretle karşılanmaya başladı.

HALKÇILIK (POPULARITY) ANLAYIŞI

Giderek artan barbarlığa karşı tek dostumuz halktır; bu barbarlıktan en çok çeken halk. Yalnızca ondan bir şey bekleyebiliriz. Demek ki, halka dönmek, onun dilini konuşmak zorunluğu açıkça ortada. Böylelikle **halkçı sanat** ve gerçekçilik doğal müttefikler haline gelir. Halkın, geniş yığınların çıkarı edebiyatta hayatın dürüst bir imgesini bulmaktır: hayatın dürüstlükle verilen imgeleri yalnızca ve yalnızca halka, geniş emekçiler yığınına hizmet eder ve dolayısıyla her koşul altında anlaşılır olmalı, onlara hizmet etmelidir, başka türlü söylersek, halkçı olmalıdır. Ne var ki bu kavramların doğmasını ve kullanılmasını gerektiren önerileri ortaya çıkarmadan önce, kavramların kendileri ayıklanıp temizlenmelidir. Bu kavramların hiçbir tarihi olmadığını, tam bir uzlaşma ya da kesinlik taşıdığını, saydamlaşmış olduklarını düşünmek yanlıştır. (Hepimiz bunların ne de-

mek olduğunu biliriz, kılı kırk yarmayalım.) Halkçılık kavramı kendisi pek tutulmaz (popüler değildir). Öyle olduğuna inanmak gerçekçiliğe ters düşer. Sonu «lık»la biten bir koca dizi soyut isim var ki bunlara dikkatle bakılmalıdır. **Faydacılık, egemenlik, kutsallık** kavramlarını düşünün bir; **ulusçuluk** kavramının ise oldukça özgül kutsal ve debdebeli ve hiçbir şekilde gözden kaçmayacak kadar şüphe uyandırıcı bir çevresel anlamı olduğunu biliyoruz. **Halkçı** kavramına böylesine ihtiyacımız var diye bu çevresel anlamı görmezlikten gelmemeliyiz.

«Halkın» boş inançlara dayanan bir yansıtılışı ya da daha doğrusu, boş inançların yayılmasını sağlayacak bir tarzda yansıtılması, sözde şiirsel biçimlerde tam anlamıyla görülür. Bunlar, görünmez güç, değişmez özellikler, boş gelenekler, sanat biçimleri, alışkanlık ve görenekler, dindarlık, kalıtımsal düşmanlar vb. kavramlar yüklerler halka. İşkencecilerle işkence görenler, sömürenlerle sömürülenler, aldatanlarla aldatılanlar arasında akıllara durgunluk veren bir aynılık vardır; bunun çok sayıda «küçük» emekçilerin tepelerindeki insanlara karşı koyma sorunuyla hiçbir ilgisi yoktur.

Böyle bir halk kavramıyla uygulanagelen bir yığın aldatmacanın uzun ve karışık bir tarihi vardır; bir sınıf mücadeleleri tarihi. Burada bu konuya girmek niyetinde değiliz, yalnızca, halkçı sanata ihtiyaç var derken; geniş yığınlar için, azınlık tarafından ezilen çoğunluk için, «halkın kendisi» için, bunca zamandır siyasetin nesnesi olan ama artık siyasetin öznesi durumuna gelmesi gereken üreticiler yığını için bir sanattan söz ederken bu aldatmaca olgusunu da gözden kaçırmamak istiyoruz. Uzun zamandır halkın tam gelişmesinin güçlü kurumlarca engellendiğini, yapay ama güçlü bir biçimde göreneklerle susturulduğunu ve halk kavramına tarih dışı, gelişme dışı durağan bir damga vurulduğunu hatırlatmak istiyoruz. Kavram bu biçimiyle ele alınırsa bize yapacak bir şey düşmez, daha doğrusu kavramın kendisiyle savaşmak düşer.

Bizim halkçı kavramımızın içine aldığı halk, tarihî gelişme içinde tam rolünü oynamakla kalmaz, tarihi etkin bir biçimde avucunun içinde tutar, hızını zorlar, yönünü belirler. Kafamızda tarihi yapan, dünyayı ve kendilerini değiştiren bir halk var. Kafamızdaki halk mücadele eden halktır, dolayısıyla **halkçı** kavramımız da kavgacıdır.

Halkçı şu anlama gelir*: geniş yığınlarca anlaşılabilir olmak, onların anlatım biçimlerini benimseyip zenginleştirmek / onların görüş açısını kabul edip, bunu pekiştirmek ve düzeltmek / halkın en ilerici kesimini yansıtarak onun önderliği elde etmesine yardım etmek ve böylelikle halkın öteki kesimlerine de bunu anlatmak / geleneklerle bağ kurup geliştirmek / önderlik mücadelesi veren halk kesimine, şu anda ulusu yöneten kesimin başardıklarını iletmek.

* Bunlar, sosyalist sanat anlayışının belli başlı pratik ilkeleri olarak kabul edilir.

Şimdi, **gerçekçilik** kavramına gelelim: bu da, birçok amaç için birçok kişi tarafından kullanılmış eski bir kavram olduğu için, kullanılmadan önce ilkin temizlenmesi gerekir. Bu gereklidir çünkü halkın kültür mirasını alabilmesi ancak bir mülksüzleştirme edimiyle mümkün olabilir. Edebî eserler fabrikalar gibi ele geçirilemez; edebî anlatım biçimleri patentler gibi el değiştiremez. Edebiyatın çok değişik örneklerini sunduğu gerçekçi yazış tarzı bile, hizmet ettiği amacın damgasını taşır*; en ufak ayrıntılarda bile açıkça görülür, ne zaman ve hangi sınıf için yazıldığı. Halk, gözümüzün önünde mücadele ederek gerçekliği değiştirirken, anlatının «denenmiş» kurallarına, saygıdeğer edebî modellere, dışsal estetik yasalara bağlanıp kalmamalıyız. Gerçekçiliği, varolan belirli eserlerden çekip çıkarmaya çalışmamalıyız; insanlığa, gerçekçiliği kendilerinin hâkim olabileceği bir biçim

* Buralarda üstü örtülü, ama anlayanın anlayacağı şekilde gene Lukacs'a yükleniyor.

içinde vermek için, eski yeni, denenmiş denenmemiş ve isterse sanat dışı bir alandan elde edilmiş olsun, her türlü aracı kullanacağız. Gerçekçiliğe salt biçimci bir ölçüt getirmemek için, belirli bir çağın, belirli bir tarihî roman biçimini (Balzac olsun, Tolstoy olsun) gerçekçi olarak tanımlamamaya dikkat edeceğiz. Gerçekçi bir yazış tarzından yalnızca, kokusunu duyabildiğimiz, tadına bakabildiğimiz ve «her şeyi» duyumlayabildiğimiz durumlarda; «atmosfer» yaratıldığı ve olay örgülerinin karakter çözümlemesine yol açacak bir biçimde düzenlediği durumlarda söz etmeyeceğiz. Bizim gerçekçilik kavramımız geniş ve siyasî olmalıdır, tüm göreneklere egemen olmalıdır.*

Gerçekçi şu anlama gelir: toplumun nedensel karmaşalarını keşfetmek / egemen olan bir bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu sergilemek / insan toplumunu sıkıştıran güçlüklere karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazmak / gelişme ögesini vurgulamak / somut olanı mümkün kılmak ve bundan soyutlama yapmayı mümkün kılmak.*

Bunlar genişliği olan kurallardır ve daha da genişletilebilirler. Ayrıca, bu kurallara uyarken sanatçıya, fantazisini, özgünlüğünü, mizacını, yaratma yetisini kullanma hakkı tanıyacağız. Çok ayrıntılı edebî modeller üzerinde durmayacağız; sanatçıyı, çok kesin tanımlanmış anlatı kurallarıyla bağlamayacağız. Duyumsal yazı üslûbu denen şeyin (insanın her kokuyu duyduğu, her şeyi tadabildiği, duyumlayabildiği yazı tarzı) otomatik olarak gerçekçi yazış tarzıyla özdeşlenemeyeceği olgusunu yerleştireceğiz; duyumsal üslûpla yazıldıkları halde gerçekçi olmayan eserler bulunduğunu ve gerçekçi oldukları halde duyumsal üslûpla yazılmamış eserlerin varolduğunu kabul edeceğiz. En son amacımız karakterlerin ruhsal hayatlarını gözler önüne sermek olduğu zaman mı en iyi olay örgüsünü geliştirdiğimiz sorununu dikkatle incelememiz gerekecek.* Çeşitli sanatsal araçların saptırmasıyla, okur kahramanların yalnızca iç heyecanlarını paylaşmakla kalıyorsa, belki de anlatılan olaylara girmek için gerekli anahtardan yoksun olduğunu duyacaktır. Sıkı bir sınavdan geçirmeden önce Balzac'la Tolstoy'un biçimlerini alırsak biz de onlar gibi, okurlarımızı (halkı) sıkabiliriz. Gerçekçilik yalnızca bir biçim sorunu değildir. Bu gerçekçilerin üslûplarını taklit edersek biz kendimiz artık gerçekçi olmaktan çıkarız.

Çünkü zaman akıyor, akmasaydı altın masalarda oturmayanların hali fena olurdu. Yöntemler tükeniyor, uyarıcılar işlemez oluyor. Yeni sorunlar çıkıp yeni yöntemler istiyor. Gerçeklik değişiyor; onu yansıtabilmek için, yansıtma biçimleri de değişmeli. Hiçten hiç çıkar; yeni eskiden doğar ama yeni olmasının nedeni de budur.

Baskıcılar her çağda aynı yöntemlerle çalışmazlar. Her zaman aynı durağan biçimde tanımlanamazlar. Onlar için damgalanmaktan kaçınmanın pek çok yolu var. Askerî yollar yapıp bunlara oto-yol diyorlar; tanklarını boyayıp Macduff'un* ormanına benzetiyorlar. Ajanları kendilerini işçi diye yutturabilmek için ellerindeki nasırları gösteriyorlar. Hayır: avcıyı avlanan haline getirmek yaratıcılık ister. Dün halkçı olan bugün değil, çünkü bugünkü halk dünkü halk değil.

* Brecht ile Lukacs'ın «gerçekçiliğe» verdikleri anlamların farklılığı ve benzerliğini gösteren, aslında Brecht'in yaptıklarına oranla eksik sayılabilecek tanımlar.

* Soyutlamanın, amacıyla orantılı olarak, «gerçekçi» bir yöntem olabileceğini söylüyor.

* Bireylerin iç dünyalarının gelişmesiyle ilerleyen bir olay örgüsü ile bireyleri de dıştan kapsayan nesnel süreçlerin ilerlemesiyle gelişen olay örgüsü arasındaki ayrım.

* Shakespear'in **Macbeth** oyununda, Macduff'ın askerleri ağaçları kesip önlerinde tutarak yürüdükleri için uzaktan orman yürüyormuş gibi olur.

IŞÇILER VE SANATSAL YENİLİK

Biçimci önyargıların kurbanı olmayan herkes, doğrunun birçok yoldan örtülebileceğini ve birçok yoldan da dile getirilebileceğini bilir. İnsanlığa sığmayan koşullara öfke uyandırmanın birçok yöntemi vardır: dolaysız betimleme (duygusal ya da nesnel), anlatı ve analoji, şaka, abartma ya da çok hafife alma. Tiyatroda gerçekçilik hem nes-

nel hem de fantastik biçimlerle yansıtılabilir. Oyuncular makyaj yapmayarak (ya da pek az yaparak) tamamen doğal olduklarını öne sürebilirler ve gene de oyun toptan bir yalan olabilir; ya da grotesk maskeler taktıkları halde doğruyu sunabilirler. Bunun tartışılacak bir yanı yok; araçlar hizmet ettikleri amaca göre sorgulanabilirler. Piscator'un,* geleneksel biçimlerin sürekli yıkıldığı denemeleri, en büyük desteği işçi sınıfının en ileri kadrolarından gördü; benimkiler de öyle. İşçiler her şeyi, içeriğin doğruya uygunluğu ölçütüyle yargıladılar. Doğrunun ve toplumun gerçek mekanizmasının sunuluşuna yarayan her yeniliği sevinerek karşıladılar.* Teatral görünen, ancak kendi güzelliği için kullanılmış (yani henüz amacını gerçekleştiremeyen ya da artık gerçekleştiremez olan) araçları benimsemediler. İşçilerin savlarının hiçbir edebî yanı yoktu, tiyatro estetiği kalıpları içinde dile gelmiyorlardı. Hiçbir zaman tiyatroyla filmin karıştırılamayacağının söylenildiği duyulmadı. Film oyunun içine doğru dürüst yerleştirilemediyse söylenen şuydu: bu noktada film fazlalık; dikkati dağıtıyor. İşçi koroları karmaşık ritmli manzum parçaları («kafiyeliyse su gibi gidiyor, takıntı olmuyordu») okuyor, Eisler'in zor kompozisyonlarını («Bu zor iş») söyleyebiliyorlardı.* Ama anlamı açık olmayan ya da yanlış olan bazı dizeleri değiştirmek zorunda kalıyorduk. Kafiyeli oldukları için kolay öğrenilebilen, daha yalın bir ritmi olan ve böylelikle daha kolay yerine oturan yürüyüş şarkılarına ise bazı incelikler sokmak mümkündü (düzensizlikler, karmaşıklar) ki o zaman («burada bir tuhaflık var, pek hoş») diyorlardı. Yıpranmış, önemsiz, çok sıradan, düşündürücülükten uzak şeyleri hiç sevmiyorlardı. («Bir şey vermiyor.») Estetiğe ihtiyaç duyan burada bulabilir onu. Sovyet korosuna bir şey daha eklememi öneren («bunu koymak gerekiyor, yoksa ne anlama kalır?») bir işçiye böyle yaparsak sanatsal biçimi zedeleyeceğimizi söylediğimde bana bakışını hiç unutmayacağım. Başını eğip güldü. Bu nezaketli gülümseyişle koca bir estetik alan çöküverdi. İşçiler bize öğretmekten çekinmiyorlardı, kendileri de öğrenmekten korkmuyorlardı.

İşçilere gerçeklikle ilgili olduğu sürece cüretkâr, alışılmamış şeyler vermekten korkmamalı derken, deneylerime dayanıyorum. Kültürlü, sanat uzmanları çıkıp «sıradan insanlar bunu anlamaz» diyeceklerdir, her zaman. Ama halk bu kişileri sabırsızlıkla itip sanatçılarla dolaysız bir anlaşmaya varıyor. Kliklerin başka klikler oluşturmak için yaptığı bir yığın ukalâca şey var; eski şapkayı bininci kez kalıplatmak, kokmuş eti baharatla süslemek gibi. İşte bunu, inanmadığını gösteren, hoşgörülü bir baş sallamasıyla («boş ver») yadsıyor proletarya. Yadsıdıkları baharat değil, kokmuş et; bininci kez kalıplanma değil, eski şapka. Kendileri sahne için yazıp oynadıkları zaman dehşetli özgündüler. Birçok kişinin (ama çok iyi kişilerin değil) burun kıvırdığı «ajitprop» sanat denen şey, yeni sanatsal malzemeler ve anlatım biçimleri madeniydi. Çoktan unutulmuş, sahici halk sanatı çağlarından, yeni toplumsal amaçlara göre rahatlıkla değiştirilmiş çok güzel ögeler çıktı ortaya; insanın soluğunu kesen kestirme yollar, yoğunlaştırmalar, güzel yalınlaştırmalar, hem bütün bunlar şaşırtıcı bir zerafete sahip oldukları gibi karmaşadan da korkmuyor onun tohumlarını taşıyorlardı. Bunun büyükçe bir kısmı ilkel olabilir ama gene de bu, burjuva sanatında görünürde çok incelmiş ruhî manzaraların ilkelliği ölçüsüne varmaz. Birkaç başarısız kompozisyon yüzünden, işin aslına varmaya ve soyutlamayı mümkün kılmaya çalışan ve bunda sık sık başarılı olan bir yansıtma üslûbunu yadsımak yanlıştır. İşçilerin keskin gözleri gerçekçiliğin doğalcı bir yansıtılışının yüzeyini delip geçti. **Driver Henschel**'deki (Şoför Henschel) işçiler ruhun

* **Piscator :** Brecht'in epik tiyatro anlayışını etkileyen tiyatro yönetmeni.

* Pek çok «sol» eleştirmen, klâsik anlatım biçimlerini, işçilerin «kolay anlaması» gerekçesiyle savunur. Oysa Brecht'in de gösterdiği gibi, işçilerin sanat anlayışı böyle eski kalıpları zorunlu kılacak kadar dar değildir.

* **Hanns Eisler :** Brecht'in bazı oyunlarının müziğini yazan öncü Alman bestecisi.

iç durumları konusunda, «bütün bunları bilmek gerekmez,» dediklerinde, hemen görünürdeki yüzeyin altında işleyen gerçek toplumsal güçlerin daha doğruya yakın bir imgesini kavramak isteğini dile getiriyorlardı. Kendi deneylerimden sözetmek gerekirse, **Üç Kuruşluk Opera**'daki fanastik kostümlere ve gerçek dışı görünen çevreye karşı değildiler. Dar (görüşlü) değildiler, darlıktan nefret ediyorlardı (evleri tıkış tıkıştı). Her şeyi büyük çapta yapıyorlardı. Oyunları düzenleyenlerin elleri sıkıydı; oyuncuların gerekli bulduğu bazı şeyleri fazlalık sayıyorlardı; ama gene de, aşırılığa karşı olmadıkları için cömert davranıyorlardı ancak fazlalığa karşıydılar. Beygir yükünü çektikçe, ağzını kapatmıyorlardı. «Bu» yöntem diye bir şeye inanmıyorlardı, amaçlarına ulaşmak için birçok yöntem gerektiğini biliyorlardı.

Böylelikle, halk sanatı ve gerçekçilik için ölçüt seçerken hem dikkatli olmalı hem de kısıtlamalardan kaçınılmalı, genellikle yapıldığı gibi yalnızca varolan halkçı eserlerden ya da varolan gerçekçi eserlerden çıkarılmamalıdır. Yoksa, elde edilen ölçüt biçimci olur, yalnızca biçimsel bir halk sanatı ve biçimsel bir gerçekçiliğe varılır.*

Bir eserin gerçekçi olup olmadığı, yalnızca, gerçekçi olduğu söylenen ya da yazıldıkları dönemde gerçekçi olan eserlerle karşılaştırılarak belirlenemez. Her yeni durumda, çizilen hayatı (başka bir çizimle değil) o eserde anlatılmış olan yaşanan hayatla karşılaştırmak gerekir. Halkçılığı ilgilendiren, çok dikkat edilmesi gereken son derece biçimci bir süreç vardır. Bir edebî eserin anlaşılabilirliği, kendi yazıldıkları çağlarda anlaşılmış olan eserlerin tıpatıp benzerlerini yazmakla sağlanamaz. Kendi zamanlarında anlaşılan bu eserler de her zaman, kendilerinden eskilere benzetilerek yazılmamıştır. Onların da anlaşılabilir olması için adımlar atılmıştı.* Bunun gibi, bizler de yeni eserlerin anlaşılabilir olması için bir şeyler yapmalıyız. Yalnızca «**halkçıyım**» diye bir şey yok, aynı zamanda **halkçı olma** süreci de var.

Yaşayan, kavgacı, tamamen gerçeklikle ilgili ve gerçekliği tam anlamıyla kavrayan sahici halkçı bir edebiyatımız olsun istiyorsak, gerçekliğin hızlı gelişmesine ayak uydurmalıyız. Büyük emekçi yığınlar çoktan harekete geçmiş durumdalar. Onların düşmanlarının etkinlikleri ve vahşeti bunun kanıtıdır. ■

* Brecht, bu sözleriyle, her sanatçıya kendi biçimini bulma görevini yüklüyor. Devrimci tiyatroyu, sadece Brecht'i yeniden üretmek olarak kabul eden anlayışın sahiplerini düşündürmesi gereken bir önerme.

* Önemli bir sorun. Daha sonraki dönemlerde klâsikleşen, anlaşılır olan sanatsal biçimler, ilk ortaya çıktıkları zaman büyük yenilikleri temsil ediyorlardı. Ancak, daha sonra, kendilerini kabul ettirerek anlaşılır oldular. Brecht'e göre bu da bir süreç; yazar, deneyerek, sözünün anlaşılır olmasını sağlar ama deneyden vazgeçmez.

Rıza Bâbında Öğretici Baden Oyunu

Türkçe Söyleyen CAN YÜCEL

Bu oyun, ilk kez, 1929'da Baden-Baden musiki festivalinde sahnelenmiş. **Baden Oyunu** diye andlandırılışı da o yüzden. Brecht'in ilk Marksist oyunlarından biri, **Lehrstück** (öğretici) dizisinden. Hindemith'in bestesiyle sunulan ilk temsil büyük bir çıngar koparmış; ünlü yazar Gerhart Hauptman, Palyaço Sahnesinin ortasında kapıyı vurup çıkmış.

Brecht'de bulmağa alıştığımız açık-seçikliğe pek denk düşmese de, yazarın o dönemdeki siyasal ve düşünsel yaşamının çelişkilerini ve çilelerini açık açık ortaya koyan bir yapıt bu. O sırada, Luther'in Kutsal Kitabı'ndan tutun, Buda mesellerine, Taoist metinlere ve Marx'a dek, Brecht'in gelişimine sözgeçiren etki kaynaklarının çeşitliliği, bu oyunda yeni bir aktöre rotası çizmeğe çalışan yazarın işini güçleştirmiş ve kolay-anlaşılırlığını aksatmış olsa bile, insan uygarlığının bütünselliğine ışık tutan öyle bir havsala zenginliği, öyle bir ufuk genişliği buluyoruz ki karşımızda, sürgün yılları boyunca yazı masasının karşısına asacak kadar benimsediği «Gerçek somuttur!» buyruk-sözünden —bu kısa oyun süresince de olsa— sapmış diye kendisini kınamak aklımızdan geçmiyor.

KİŞİLER

PİLOT
SÖZCÜ
ÜÇ MAKİNİST
BİLGELER KOROSU
ÜÇ PALYAÇO
KORO ÖNDERİ

Boyutları oyuna katılanların sayısına uygun bir seki üzerinde. BİLGELER KOROSU geride durur. Orkestra soldadır. Sol ilerde de şarkıcılarla çalgıcıların yönetmeni ve KORO ÖNDERİ ile SÖZCÜNÜN başında oturduğu bir masa vardır. DÖRT DÜŞMÜŞLERİ okuyan şarkıcılar sağ ileriye konmuş bir sırada otururlar. Sahneyi belirgin kılma amacıyla sekinin üstüne yada yakınında bir uçak enkazı konabilinir.

— I —

UÇUŞ RAPORU

DÖRT HAVACI *rapor verir.*

İnsanlığın adam olmağa
Başladığı bu çağda,
Havalarda tayfundan
İki kat hızlı uçan
Uçaklar yapmayı başardık
Camdan, demirden ve odundan.
Motorumuza baksanıza,
Yeni doğmuş bir tay kadar yok belki- ama,
Yüz kat güçlü bir katanadan.
Yüzbinlerce yıldır yerçekimiyle
Kuşlardan başka herbişey
Sapır sapır dökülmüşken yere,
Ve kayaların üstüne kazılmış
En eski resimlerde bile rastlanmazken
Havada uçan insan suretine,
Bizler havalandık gayrı.
İkinci binyılın, sonlarına doğruydu,
—Zamanı hesapladığımız üzre—
Şimdilik ne'ere yetkin olduğumuzu
Bütün evrene göstermeye,
—Daha ne işler yapacağız o ayrı—
Yükseldi çelikten sadeliğimiz
Yedi kat göğe.

— II —

DÜŞÜŞ

BİLGELER KOROSU DÜŞMÜŞLERE.
Nenize gerek sizin uçmak!
Daha hızlı gideceksiniz de ne olacak!
Nenize yetmiyor sizin
Şu alçacık
Toprak!
Ne yedinci katındasınız göğün,
Ne yolda, ne rotada,
Kıpırtısız yatıyorsunuz ya ortada,
Siz ona bakın!..
Hele bi usuldan anlatın da
Kim olduğunuzu anlayalım.
DÜŞMÜŞLER.
Öyle hızlı giriştik ki bu uğraşa,
Geliştikçe gelişiyordu uçaklarımız.
Yükseldikçe yükseliyorduk,
Değdi değecekti başımız arşa.
Dümdüz ettik Himalayaları
Ve bir uçuşta aştık.
Ok gibi Okyanusu.
Tutulmuştuk bir hummaya,
Burda petrol bulunur,
Şurda şehir kurulur diye,
Makineden başka bişey düşünmeye, düşünmeye,
Bağışlayın, unuttuk adlarımızı, sıfatlarımızı.
Ve daha hızlı, daha hızlı gideceğiz derken,
Unuttuk hangi amaçla yola çıktığımızı...
Siz yine, n'olur, gelin,
Yardım edin bize.
Biraz su verin, sevaptır,
Bir yastık olsun koyun
Başımızın altına.
Ölmeyelim bari
Boşu boşuna.
KORO KALABALIĞA.
Duydunuz mu, bu dört centilmen
Yardım istiyor sizden?
Havalarda uçtuk,
Uçalım derken
Çakılmışlar yere,
Ölmiyelim diyorlar yokyere...
Burda bir maşrapa su,
Bi de yastık
Var ama,
Ne dersiniz,
Yardım edelim mi onlara?
KALABALIK.
Edelim.
KORO KALABALIĞA.
Size yardım ettiler miydi onlar?
KALABALIK.
Etmediler.
Lâkin...
SÖZCÜ KALABALIĞA.
Öyleyse şu soğuyan gövdelerin başı için,
İnsanın insana yardım etmesi
Usulden midir, önce onu inceleyelim.

— III —

SORUŞTURMALAR: İNSAN İNSANA YARDIM EDER Mİ?

Birinci Soruşturma

BİLGELER KOROSUNUN ÖNDERİ *ileri çıkar.*
Aramızdan biri Okyanusu aşıp
Yepyeni bir kara buldu, ama
O karaya sonradan varanlarımız da
Canlarını dişlerine takıp
Koca koca kentler kurdu orda.
KORO.
Yediğimiz ekmek bari ucuzlasa ya!
ÖNDER.
Aramızdan biri, çarkı buharla dönen
Bir makine icad etti. Bu makineden de
Daha birçok makine türedi.
Biz işlettik bütün o makineleri ama,
Çarkımıza okunasıya...
KORO.
Yediğimiz ekmek bari ucuzlasa ya!
ÖNDER.
Bizler izleyip inceledik
Dünyanın güneş çevresindeki devinimini,
İnsan yaşamının gizlerini,
Doğa yasalarını ve havanın bileşimini
Deniz diplerinde yaşayan balıkların
Solungaçlarına dek.
Neler öğrendik, neler keşfettik!..
KORO.
Yediğimiz ekmek bari ucuzlasa ya!
Tersine,
Bir yoksulluktur alıp yürüdü kentlerimizde.
Nicedir bilmez oldu kimse
İnsanın nemene şey olduğunu.
Örneğin, siz uçarken havalarda,
Sizcileyin insanlar börtü-böcekten beter
Sürünüyordu yerlerde.
ÖNDER KALABALIĞA *döner.*
İnsan insana yardım ediyor muymuş öyleyse?
KALABALIK.
Hayır.

İkinci Soruşturma

KORONUN ÖNDERİ KALABALIĞA.
Şu resimlere hele bi bakın,
İnsan insana yardım eder miymiş, anlayın!

Çağımızda insanın insana nasıl kıydığını gösteren yirmi fotoğraf sergilenir.

KALABALIK *haykırır.*
İnsana yardım etmiyor insan!

Üçüncü Soruşturma

KORONUN ÖNDERİ KALABALIĞA.
Seyredin de şu palyaço numarasını,
Kollar mıymış, bakın, insan insanı!

Üç sirk palyaçosu sekinin üstüne tırmanır. Bunlardan biri, Mr. Smith dedikleri, dev yapılıdır. Bağıra bağıra konuşurlar.

BİRİNCİ. Harika bir akşam, değil mi, Mr. Smith?
İKİNCİ. Sizce de öyle mi, Mr Smith?
SMITH. Bence... hiç de harika değil.
BİRİNCİ. Oturmaz mısınız, Mr. Smith?
İKİNCİ. Şu sandalyeye buyrun, Mr. Smith... Ya evet, ya hayır, bişey söyleyin, canım!
BİRİNCİ. Görmüyor musun, mehtabı seyretmek istiyor Mr. Smith!
İKİNCİ. Peki ama, sen niye rahatsız edip duruyorsun Mr. Smith'i? Götüne gireceksin adamın nerdeyse!
BİRİNCİ. Mr .Smith öyle güçlü ki, götünden ayrılamıyorum onun.
İKİNCİ. Ben de.
BİRİNCİ. Söyle de Mr. Smith'e, otursun bizimle!
SMITH. Pis bir gün!
BİRİNCİ. Herşeyi derdetmeyin, Mr. Smith, kendinize!
SMITH. Derdet m'eyim de n'apayım!

Aralık.

SMITH. Yüzümün rengi nasıl?
BİRİNCİ. Gülpembe, Herzamanki gibi gülpembe.
SMITH. İyi. Benzin solukmuş gibi geldi de bana...
BİRİNCİ. Tuhaf şey! Demek benziniz solukmuş gibi geldi size... Aa, durun ama!.. Siz söyleyince, benim de dikkatimi çekti, sahiden öyle... Tüh, tüh, tüh!.. Sapsarı benziniz!
İKİNCİ. Sizin yerinizde olsam, Mr. Smith, oturur, dinlenirdim biraz. Kül gibi renginiz...
SMITH. Oturmak istemiyorum bugün.
BİRİNCİ. Kim size oturun diyor ki zâten! Ayakta durun tabîî!
SMITH. Peki ama, nerden icab etti, niye ayakta durun diyorsunuz bana?
BİRİNCİ İKİNCİYE, Bugün orturması doğru değil Mr. Smith'in. Çünkî oturdu mu bikez, kalkamaz belki bidaha ayağa.
SMITH. Ayyy!
BİRİNCİ. Bak, kendi de farkediyor artık!.. Mr. Smith ayakta dursun daha iyi!..
SMITH. Yahu, galiba sol ayağım azıcık acıyor benim.
BİRİNCİ. Çok mu acıyor?
SMITH *acı içinde.* Ne?
BİRİNCİ. Çok mu acıyor, dedim.
SMITH. Çok acıyor ya!
İKİNCİ. Ayakta durmaktan oluyor.
SMITH. Doğru... Oturayım mı dersiniz yoksa?
BİRİNCİ. Yo, yo! Sakın oturmayın, Mr. Smith!
İKİNCİ. Sol ayağınız acıyorsa, bitek çaresi var bunun: Uçuracağız sol ayağınızı!
BİRİNCİ. Hem de birayak önce!
SMITH. Ne di'yim bilmem ki... Madem siz gerekli görüyorsunuz...
İKİNCİ Gerekli de söz mü!

Sol ayağını testereyle keserler.

SMITH. Bir baston yok mu?

Bir baston verirler.

BİRİNCİ. Nasıl şimdi, Mr. Smith? Ayakta daha iyi durabiliyorsunuz, değil mi?
SMITH. Evet. Soluma yaslanınca, daha iyi... Yine de siz ayağımı geri verin benim! Ne de olsa kendi ayağım...
BİRİNCİ. Af'edersiniz ama, bir şüpheniz varsa bizden...
IKİNCİ. Hemen söyleyin de defolup gidelim burdan...
SMITH. Ne münasebet! Nereye gidecekmişiniz! Beni bırakırsanız, n'aparım ben tek ayakla sonra?..
BİRİNCİ. Buyrun ayağınızı!

SMITH ayağını koltuğunun altına kıstırır.

SMITH. Bu sefer de bastonumu düşürdüm!
İKİNCİ. Daha ne istiyorsunuz, ayağınızı geri aldınız ya!

Birlikte kahkahayı basarlar.

SMITH. Sahiden ayakta duramıyorum artık! Öbür bacağım da ağrımaya başladı çünkî.
BİRİNCİ. Ee, olacak tabîî o kadar!..
SMITH. Sizi daha fazla rahatsız etmek istemezdim ama bastonsuz kıpırdıyamıyorum yerimden.
İKİNCİ. Bastonunuzu yerden kaldırıp size verecek yerde, madem çok ağrıyor diye yakınıyorsunuz, öbür bacağınızı da testereyle keseriz, olur biter bu iş.
SMITH. Evet, öylesi daha iyi olacak galiba.

Öbür bacağını da testereyle keserler. Smith yere yığılır.

SMİTH. Hiç ayağa kalkamıyorum artık.
BİRİNCİ. Bu feci işte! Oturmayasınız diye bunca çabadan sonra...
SMITH. Ne?
İKİNCİ. Ayağa kalkamayışınız feci bişey.
SMITH. Demeyin böyle, içim sızlıyor!
İKİNCİ. Neyi demiyelim?
SMITH. Şeyi...
İKİNCİ. Ayağa kalkamadığınızı mı yâni?
SMITH. Çeneni tutamaz mısın sen?
İKİNCİ. Tutamam, Mr. Smith. Ama isterseniz, kulağınızı kesebilirim. Böylece, «Artık ayağa kalkamıyorsunuz!» dediğimi duymazsınız.
SMITH. Evet, öylesi daha iyi olacak galiba.
Sol kulağını testereyle keserler.

BİRİNCİYE.
Sade seni işitiyorum artık.
İKİNCİ o yana geçer.
Kulağımı verin bana, lütfen!

Öfkelenir.

Öbür kesik bacağımı da verin! Hasta bir adama böyle davranmaya utanmıyorsunuz, di'mi! Bacaklarımı verin diyorum size! Artık işe yaramasalar da, benim malım onlar yine de...

Öbür bacağını kolunun altına kıstırırlar, kulağını da kucağına korlar.

Herşeyin bir haddi var, böyle şaka mı olur, canım!.. Aa, koluma n'oluyor benim?..
İKİNCİ. Bunca hırdavatı kolunuzun altında taşımaya kalkarsanız, olacağı bu!
SMITH, *aşağıdan alarak.* Öyle ya. Elimden alın şunları bari.
İKİNCİ. Kolunuzu kesip alalım daha iyi, kurtulursunuz büsbütün.
SMITH. Peki'y, madem siz öyle diyorsunuz...
İKİNCİ. Elbette.

Sol kolunu keserler.

SMITH. Sağolun. Çok zahmet ediyorsunuz benim için.
BİRİNCİ. Buyrun, Mr. Smith. Neniz varsa, hepsi elinizin altında. Kimse alamaz onları sizden artık.

Kesilmiş kolunu-bacağını kucağına koyarlar. Mr. Smith de seyre koyulur onları.

SMITH. Tuhaf şey! Tatsız tatsız şeyler geliyor aklıma...
BİRİNCİYE.
Kuzum, tatlı bişey anlatsana bana.
BİRİNCİ. Memnuniyetle, Mr. Smith. İster misiniz size bir fıkra anlatayım?.. İki adam bir meyhaneden çıkmışlar. Dışarı çıkmalarıyla bir kavgadır kopmuş aralarında. Oracıkta buldukları at boklarını birbirlerine savurmağa başlamışlar. Birinci ikincinin ta ağzının ortasına kocaman bir at boku oturtmuş. Bunun üzerine, ikinci, eliyle boku hafifçe aralayarak: «Bu boku ağzımdan çıkarmayacağım,» demiş, «polis gelinceye kadar.»
İKİNCİ *güler;* Mr. SMITH *gülmez.*
SMITH. Hiç de hoş bir fıkra değil. Daha hoş bişey anlatamaz mısın bana?.. Dedim ya, tatsız tatsız şeyler geliyor aklıma.
BİRİNCİ. Kusura bakmayın, Mr. Smith, bu fıkradan başka anlatacak bişeyim yok.
İKİNCİ. Ama öyle tatsız tatsız şeyler geliyorsa aklınıza, kafanızı kesip atalım.
SMITH. Öyle yapın ya. Belki bir yardımı dokunur...

Kafasının üst yarımını testereyle keserler.

BİRİNCİ. Nasıl, Mr. Smith, başınızdaki ağırlık kalktı mı?
SMITH. Evet, evet, epiy hafifledi kafam... Şimdi de ama, feci bir üşüme var kafamın üstünde.
İKİNCİ. Öyleyse şapkanızı giyin!

Söğürür.

Şapkanı giysene be!
SMITH. Yetişemiyorum ki...
İKİNCİ. İster misin bastonunu?
SMITH. Lütfen.

Bastonuyla şapkasını yakalamağa çalışır.

Bastonumu düşürdüm şimdi de, uzanamıyorum şapkama... Çok, çok üşüyor başım.
İKİNCİ. Kafanı olduğu gibi koparalım, ne dersin?
SMITH. Nasıl olur, bilmem ki...
BİRİNCİ. Bilirsin, bilirsin sen!..
SMITH. Sahi söylüyorum, bişey bildiğim yok artık.
İKİNCİ. Mesele yok öyleyse.

Kafasını koparırlar. Smith sırtüstü yuvarlanır.

SMITH. Durun bidakka! Birinizden biri elini alnıma koyuversin, n'olur!
BİRİNCİ. Alnına mı? Nerde alnın?
SMITH. Birinizden biri elimi tutuversin, n'olur!
BİRİNCİ, Elini mi? Nerde elin?
İKİNCİ. Zihniniz şimdi biraz hafifledi mi, Mr. Smith?
SMITH. Yok... Demek istiyorum ki yani, kocaman bir kayayla basıyorlarmış gibi geliyor sırtıma...
İKİNCİ. Ne yapacaksınız, Mr. Smith, hayat bu! Her şey birarada olmuyor!

Birlikte kahkahayı basarlar. Palyaço numarasının sonu.

KALABALIK *haykırır.*
İnsan yardım etmiyor insana!
KORONUN ÖNDERİ.
Parçalayalım mı yastığı?
KALABALIK.
Parçalayalım.
KORONUN ÖNDERİ.
Boşaltalım mı maşrapayı?
KALABALIK.
Boşaltalım.

— IV —

YARDIMI YADSAYMA

KORO.
Demek ki yardım edilmeyecek onlara.
Parçalayacağız yastığı,
Suyu döküp, boşaltacağız maşrapayı.

KORO ÖNDERİ *yastığı parçalar, maşrapayı boşaltır.*

KALABALIK *kendi kendine.*

Sizler de
Kimbilir nerelerde
Kıyım koşullarından oluşma
Her tertip yardıma
Tanık oldunuz elbet.
Yine de bizden söylemesi:
Acı gerçeği bağrınıza
Taş basar gibi basın,
Gelin, sizi yardıma muhtaç kılan
Koşulların yanısıra
Yardım istemeyi de yadsayın,
Ve yardıma bel bağlamayın sakın!
Madem kıyım sona erinceye dek
Yardım isteyeni kapıdan kovmak için de,
Yardımı koparmak için de
Kıyıcı olmak gerek,
Olmaz olsun böyle yardım!
Hem kıyım sona erdikten sonra
Yardıma gerek kalmayacak ki zâten...
Öyleyse yardım isteyeceğinize,
Kıyımı ortadan kaldırmağa bakın!
Ayrılmaz bir bütündür yardımla kıyım,
Kendi kendinize yardım etmek istiyorsanız,
Önce bu bütünü haklayın!

— V —

DANIŞMA

DÜŞMÜŞ PİLOT.

Arkadaşlar,
Ölüyoruz,
Öleceğiz!

ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST.

Biz öleceğimizi biliyoruz ama,
Sen biliyor musun, bakalım!..
Öleceksin ya!..
Hem sade yaşamın da gitmeyecek elinden,
Silinip gidecek bütün başarın!
Bibaşına öleceksin,
Kimseler görmeden öldüğünü,
Gerçi biz de öleceğiz ya,
Yolcusun sen, hiç yolu yok!

— VI —

ÖLÜYÜ GÖZLEM

SÖZCÜ.

Ölüyü gözleyin!

Ölünün büyük boy on fotoğrafı gösterilir. Sonra SÖZCÜ: «Ölüyü İkinci özlem!» *der, fotoğraflar yeniden gösterilir.*

Ölüyü gözlemden sonra, DÜŞMÜŞLER *haykırışmağa başlarlar.*

Yazık değil mi, bize!

— VII —

TEFSİRİN OKUNUŞU

KORO DÜŞMÜŞLERE.

Yardım edemeyiz size.
Bir öğüt verebiliriz sade,
Olsa olsa bir tutum salık verebiliriz.
Ölün, ama öğrenin deriz,
Yeter ki doğru olsun öğrendiğiniz!

DÜŞMÜŞLER.

Ne kadarcık vaktimiz kaldı ki!
Ne öğreneceğiz bundan sonra!

KORO.

Biliyoruz vaktiniz dar.
Yine de yalın,
Yalın olduğu için de
Kolay olan doğruyu
Öğrenmeğe yetecek kadar
Vaktiniz var.

KORONUN *arasından* SÖZCÜ *elinde bir kitapla öne çıkar.* DÜŞMÜŞLERE *katılır, oturup, elindeki Tefsir'den bir parça okur.*

SÖZCÜ. 1. Kim ki bişey alır, yapışır o şeye. Kimden ki bişey alınır, yapışır o şeye. Ve kim ki bişeye yapışır, bişey alınır ondan.

Her kimse aramızdan göçen, vazgeçtiği ne ola ki? Ekmeğiyle döşeğinden mi vazgeçer sade? Her kimse aramızdan göçen, bilmesine bilir ki, vazgeçecek ne varsa vazgeçmiştir; sade vazgeçtiğinden değil, vazgeçmediğinden de vazgeçmiştir. Her kimse aramızdan göçen, bildiği yoldan vazgeçtiği gibi, bilmediği yoldan da vazgeçmiştir. Sahib olduğu zenginliklerden de, sahib olmadıklarından da vazgeçmiştir. Yoksulluktan da vazgeçmiştir. Kendi elinden, ayağından da vazgeçmiştir.

İmdi, bu işe alışmamış kişi nasıl kaldıracak o taşı? Nasıl kaldıracak o koskocaman kayayı? Vazgeçmeğe alışmamış kişi, nasıl vazgeçecek yatağından? Yatağından değil sade, varından, yoğundan nasıl vazgeçecek? Hem bildiği yoldan, hem bilmediği yoldan nasıl vazgeçecek? Sahib olduğu zenginliklerden de, sahib olmadıklarından da nasıl vazgeçecek? Yoksulluktan nasıl vazgeçecek? Kendi elinden, ayağından nasıl vazgeçecek?

2. Ermiş zorlu bir kum fırtınasına tutulduğunda, ayaktaydı, geniş bir yer kaplıyordu. Hemen çöktü yere, kapandı kuma, büzüldü. Böylece en küçük çapına indirerek kendini, fırtınayı altetti.

DÜŞMÜŞLER SÖZCÜDEN *soruştururlar.*

Böyle mi savuşturdu fırtınayı?

SÖZCÜ.

En küçük çapına indirerek kendini, savuşturdu fırtınayı.

DÜŞMÜŞLER.

Demek en küçük çapıyla savuşturdu fırtınayı!

SÖZCÜ. 3. Kişiyi ölüme yüreklendirmek için, Ermiş araya girip, varından, yoğundan vazgeçmesini istedi ondan. Herşeyinden vazgeçtiğinde bir yaşamı kalmıştı geride. Daha nen varsa vazgeçecek, ondan da vazgeç, dedi Ermiş ona.

4. Ermiş fırtınayı altettiğinde, fırtınayı bildiği için, ona razı geldiği için altetti onu. İmdi, ölmeği altetmek istiyorsanız, ölmenin ne olduğunu bilir, ona razı gelirsiniz, böylece altedersiniz onu. Ama her kim, rıza içre olmak dilerse, yapışacak yoksulluğa! Nenlere yapışmayacak! Nenler alınabilir elinden, o zaman da rıza kalmaz. Sonra yaşama da yapışmayacak! Yaşam da alınabilir elinden, o zaman da rıza kalmaz. Ne de düşünlere yapışacak, onlar da alınabilir elinden, o zaman da yine rıza kalmaz.

— VIII —

SINAV

1

KORO KALABALIĞIN *önünde* DÜŞMÜŞLERİ *sınar.*
KORO. Ne kadar yükseğe çıktınız.
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Alabildiğine yükseğe çıktık.
KORO. Ne kadar yükseğe çıktınız?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. 13.000 fite kadar çıktık.
KORO. Ne kadar yükseğe çıktınız?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Epiy yükseğe çıktık.
KORO. Ne kadar yükseğe çıktınız?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Yerden birazcık yükseldik.
KORONUN ÖNDERİ KALABALIĞA. Yerden birazcık yükselmişler.
DÜŞMÜŞ PİLOT. Ben alabildiğine yükseğe çıktım.
KORO. Bu, alabildiğine yükseğe çıkmış.

2

KORO. Övüldünüz mü?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Yeterince övülmedik.
KORO. Övüldünüz mü?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Övüldük.
KORO. Övüldünüz mü?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Yeterince övüldük.
KORO. Övüldünüz mü?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Alabildiğine övüldük.
KORONUN ÖNDERİ KALABALIĞA. Alabildiğine övülmüşler.
DÜŞMÜŞ PİLOT. Yeterince övülmedim ben.
KORO. Yeterince övülmemiş bu.

3

KORO. Kimsiniz siz?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Okyanusu aşanlarız biz.
KORO. Kimsiniz siz?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Sizlerdeniz biz.
KORO. Kimsiniz siz?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Kimse değiliz.
KORONUN ÖNDERİ KALABALIĞA. Kimse değilmiş bunlar.
DÜŞMÜŞ PİLOT. Ben Charles Nungesser'im.
KORO. Bu da Charles Nungesser'miş.

4

KORO. Kim bekliyor sizi?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Okyanusun ötesinde tümen tümen insan var bizi bekleyen.
KORO. Kim bekliyor sizi?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Anamız babamız bekliyor bizi.
KORO. Kim bekliyor sizi?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Kimse beklemiyor bizi.
KORONUN ÖNDERİ KALABALIĞA. Kimse beklemiyormuş bunları.
KORO. Sizin ölmeniz demek, kimin ölmesi demek?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. O alabildiğine övülmüş olanların.
KORO. Sizin ölmeniz demek, kimin ölmesi demek?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Yerden birazcık yükselmiş olanların.
KORO. Sizin ölmeniz demek, kimin ölmesi demek?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Kimsenin beklemediği kimselerin.
KORO. Sizin ölmeniz demek, kimin ölmesi demek?
ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST. Hiç kimsenin.
KORO.

Demek ki
Siz ölünce, hiç kimse ölmeyecek!
Bunu kavradığınıza göre,
En küçük çapınıza eriştiniz demek.

DÜŞMÜŞ PİLOT.

Ben göklerde seyirterek
En büyük çapıma ulaştım ama...
Benden daha yükseğe çıkan
Başka biri çıkmadı daha.
Yeterince de övülmüş sayılmam,
Ne kadar övülsem çünkü az.
Ne şu-bu, ne de şunun bunun için,
Uçtuysam ben, şan olsun için.
Beni bekleyen yokmuş, ne umurum!
Ben size doğru değil,
Sizden uzaklara uçuyorum.
Ben ölümden önce vardım,
Ölümden sonra varım.

— IX —

ÖVGÜ ve ELKOYMA

KORO.

Sen bırak da boş lâfı,
Göster neymiş o başardıkların!
— Bil ki havalarda bile
Havada değildir gerçek. —
Yalnız, şu motor var ya,

Şu kanatlar, şu iniş takımı,
Yani bizim yapıp yapındırdığımız,
Şu senin uçmana elveren avadanlık,
Önce ondan vazgeçeceksin!
Bakalım vazgeçebilecek misin?..

DÜŞMÜŞ PİLOT.
Ne diye vazgeçecekmişim?
Ne yapacaksınız hem
Pilotsuz uçağı?

KORONUN ÖNDERİ.
Alın altından şu oyuncağı!

DÜŞMÜŞLER *uçağı sekinin öbür köşesine taşırlar.*

KORO, *Elkoyma sırasında* DÜŞMÜŞLERİ *över.*
Siz ki yasalarından birini değiştirdiniz dünyanın,
Sizler ki yüzbinlerce yıldır yerçekimiyle
Kuşlardan başka herbişey
Sapır sapır dökülmüşken yere,
Ve kayaların üstüne kazılmış
En eski resimlerde bile rastlanmazken
Havada uçan insan suretine,
— Zamanı hesapladığımız üzre —
İkinci binyılın sonlarına doğru
Yükseldiniz masmavi göklere;
Sizler ki kanatlarıydınız insanlığın,
Hakkınızdır, şimdi de
Ayağa kalkın!

ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİST, DÜŞMÜŞ PİLOTU *gösterirler birden.*
Aa, n'oluyor bunun yüzüne?

KORONUN ÖNDERİ KOROYA *ivecenlikle.*
Ne duruyorsunuz! «Tanınmaz Oldu»yu okuyun!

KORO, DÜŞMÜŞ PİLOTU *kuşatarak.*
Tanınmaz oldu, silindi
Tarafından ve tarafımızdan
Yaradılmış yüzünün tüm çizgileri.
Bize yarayacağına çünki,
Bizi kullanan bir adamdı
Bu adam.

KORONUN ÖNDERİ.
Hak etmemiş olsa bile,
Bir kamu görevlisiydi o.
Bizden alacağını aldı,
Bize vereceğini vermedi.
Onun için, özellikleri de
Göreviyle birlikte sona erdi.
Tek bir özelliği vardı aslında:
Görevi.

KORODAN DÖRT KİŞİ *onu tartışırlar.*

BİRİNCİ. Madem vardı...

İKİNCİ. Evet, var olmasına vardı.

BİRİNCİ. Kimin nesiydi?

İKİNCİ. Kimse değildi.

ÜÇÜNCÜ. Neyin nesiydi?

DÖRDÜNCÜ. Hiç.

ÜÇÜNCÜ. **Niye vardı öyleyse?**

DÖRDÜNCÜ. Vardı,
Çünki bir işe yarardı.

DÖRDÜ BİRDEN.
Göreve çağrılmakladır asıl, dünyaya gelişin;
Değiştikçe, değiştikçe, var olduğunu bilişin;
Yararlı olduklarındır, hem efendin, hem kardeşin,
Seni göklere çıkaracak, tek onlardır bilesin!

İKİNCİ. Yine de unutma, onlarsız sen bir hiçsin!

KORO KALABALIKLA *birlikte.*
İşte burda da böyle biri yatıyor,
Görevsiz kalınca, çıkmış insanlıktan.
Sana söylüyoruz, insanlıktan çıkmış adam,
Öl de kurtul böyle yaşamaktan!

DÜŞMÜŞ PİLOT.
Ölemiyorum ki.

DÜŞMÜŞ MAKİNİSTLER.
Öyle ayrı düşmüşün ki dünyanın akışından,
— Belki de hep havalarda dolaştığın için —
Öyle yüksekterdeydin ve öyle zengin,
Ve öyle kendinle doluydun ki,
Şimdi işte ölmeği bile bilmiyorsun!

KORO.
Ama
Ölmeyi bilmeyen de
Ölür.
Nasıl ki
Yüzme bilmeyen de
Yüzer
Ve yüzülür.

— X —

KOVULMA

KORO.
İçimizden biri;
Yüzü yüzümüze,
Bedeni bedenimize
Ve beyni beynimize benzeyen biri
Ayrılmak üzre içimizden.
Ne yaparsın, dün gece damgayı yedi.
Nefesi pis pis kokuyordu sabahtan beri,
Kendi de kokmağa başladı artık,
O bildik yüzü tanınmaz oldu,
Dağıldı dağılacak cümle âzası...
— Konuş, be adam,
Vakit varken, diyeceğini de!
Herzamanki yerindedir sesin herhalde,
Ordan bekliyoruz sesini,
Konuş, be adam! —
Baksana, hiç ses çıkmıyor adamdan,
Suyu kaynadı demek!..
— Korkacak bişey yok, kardeşim,
Aklında olsun!
Ama madem yolcusun,
Yolcu yolunda gerek!
Ayağını çabuk tut,
Savuş buradan!
Sen öleceksin diye
Bekleyecek değiliz a.
Kıyamete dek! —

DÜŞMÜŞ PİLOTUN *okuyucusu sekiden ayrılır.*

— XI —

RIZA

KORO ÜÇ DÜŞMÜŞ MAKİNİSTE.
Sizler ki razısınız yaşamın akışına,
Suda eriyen bir tutam tuz gibi
Gömülmeyin yeniden yokluğa!
İşinizi görür gibi tıpkı
— Değişeni değiştire değiştire —
Gördünüz madem ölümünüzü,
Kalkın artık ayağa,
İşliğinize gelen hatırlı bir konuk gibi
Ölümü ayakta karşılamaya!
Ve kollarınızı sıvayıp hemen
— Sizler ki makinistlerisiniz geleceğin —
Başlayın bizim uçağa!
Ki atladığınız gibi o uçan ata,
Dilediğimiz yerde olasınız,
Dilediğimiz saatte!..
Ha, onu söyleyecektik size: Bundan böyle
Bizle birlikte yürüyeceksiniz ileriye,
Yeryüzünün sade bitek yasasını değil,
Yeryüzünün anayasasını değiştirmeye!
Eğer razıysanız tabii
Herşeyin, dünyanın, insanlığın
Ve herşeyden önce bu bozuk düzenin
Değişmesine,
Ayrılmasın diye insanlar ikiye,
Bir yanda zalimler,
Bir yanda mazlumlar diye!..
DÜŞMÜŞ MAKİNİSTLER.
Biz razıyız değişmeye.
KORO.
Sizden istediğimiz şu:
Uçağımızı değiştirin, geliştirin,
Hızını arttırın, güvenliğini pekiştirin!
Bi de, daha hızlı gideceğiz derken,
Unutmayın ne için yola çıktığınızı!
DÜŞMÜŞ MAKİNİSTLER.
Olur,
Uçağımızı geliştirelim,
Hızını arttıralım,
Güvenliğini pekiştirelim.
KORO.
Sonra ondan vazgeçin!
KORONUN ÖNDERİ.
İlerleyin!
KORO.
Dünyayı düzeltmeye geçin!
Sonra düzelttiğiniz dünyayı düzeltin!
Sonra ondan da vazgeçin!
KORONUN ÖNDERİ.
İlerleyin!
KORO.
Dünyayı düzeltirken,
Doğruyu da doğrultmuşsunuzdur zaten,
Bu sefer, doğrulttuğunuz doğruyu da
Doğrultmağa geçin!
Sonra ondan da vazgeçin!
KORONUN ÖNDERİ.
İlerleyin!
KORO.
Doğruyu doğrulturken,
İnsanlığı da değiştirmişsinizdir zaten,
Bu sefer, değiştirdiğiniz insanlığı da
Değiştirmeğe geçin!
Sonra ondan da vazgeçin!
KORONUN ÖNDERİ.
İlerleyin!
KORO.
Dünyayı değiştirir, değiştirirken,
Kendinizi de değiştirin!
Sonra kendinizden de vazgeçin!
KORONUN ÖNDERİ.
İlerleyin!
İlerleyin!

öncü kitabevi

Marksizm - leinizm'in
ideolojik ve
politik düşmanı:
MAOİZM

Bilim İşçileri
15 lira

ÖNCÜ KİTABEVİ
Babıali Cad. No: 8/
Cağaloğlu — İSTANBUL

Walter Benjamin

Walter Benjamin 1892'de Berlin'de Yahudi asıllı varlıklı bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Berlin, Freiburg, Münih ve Bern'de felsefe, edebiyat okudu. Öğrencilik yıllarında Birinci Dünya Savaşı öncesi Almanya'sındaki radikal gençlik ve edebiyat hareketlerinde etkin rol oynadı. Savaştan sonra özellikle Baudelaire ile Proust'u konu alan eleştiriler yazdı, çeşitli çeviriler yaptı. 1920'lerin sonlarında Bertolt Brecht ile tanıştı ve onun edebî savunucularından biri oldu. Nazilerin iktidara gelişinden sonra Almanya'dan ayrılmak zorunda kalarak Paris'e geçti. 1940'da işgal Fransa'sından İspanya'ya kaçmak isterken, Port Bou'da Gestapo'dan kurtulamayacağını anlayarak intihar etti.

Benjamin-Brecht yakınlığı devrimci sosyalist hareket içindeki sıkı bir edebiyat arkadaşlığıdır. Ne var ki, bu arkadaşlık çok uzun bir zaman sonra aydınlığa çıkabilmiş, Benjamin'in Brecht ile ilgili denemeleri ancak 1966'dan sonra yayımlanma imkânı bulabilmiştir.

Walter Benjamin'in edebiyatta çok kendine özgü bir bakış açısı vardı. Karmaşık bir kafa niteliği gösteriyordu. Brecht'in politik yönden daha bağıtlı (angaje) bir yazarla (Benjamin ve Brecht, Gramsci gibi, 30'ların resmî komünist hareketinin dışındaydılar), sözgelimi, bir Lukacs'la değil de, Benjamin'le biraraya gelmesi ilk bakışta belki tuhaf görünebilir. Ama Lukacs, bütünlük duygusundan yoksun olduğunu ileri sürdüğü yirminci yüzyıl deneysel sanatına karşıydı. Oysa Benjamin gibi Brecht de, modern sanata toptancı bir anlayışla yaklaşmıyordu. Her ikisi de belli bir ayıklamadan geçirdikten sonra ondan yararlanma yolları arıyorlardı. Örneğin Kafka'nın üslûbunu büyük bir teknik yenilik olarak değerlendiriyorlardı.

Benjamin ile Brecht'in eleştirel önemleri de bu noktadır: «biçim» sorunundaki tavırlarında. Değişen bir gerçeklik geçmiş yüzyıldan kalma yöntemlerle dile getirilemezdi. Yeni ve özgün bir esere biçimcilik suçlamasını yöneltenler, aslında iflâh olmaz biçimcilerin ta kendisiydiler. Yeni biçimler bulunmalıydı. Benjamin bir denemesinde, bir eserin devrimciliğini yargılama işinde tekniğini bir ölçüt olarak alabileceğimizi söyler. Bu tutumlarıyla, Benjamin ile Brecht'in, yirminci yüzyıl deneysel sanatına ve sosyalist gerçekçiliğine karşı on dokuzuncu yüzyılın eleştirel gerçekçiliğini savunan Lukacs ve Goldmann ikilisinin tam karşısında yer aldıkları söylenebilir.

Walter Benjamin'in düşünce özelliklerinden birisi tarihî imgelem yeteneğidir. O, alegori, mesel vb. gibi edebiyatın eski ve klasik bazı araçlarını inceliyor, modern sanatın bu araçlara çok büyük bir ihtiyacı olduğu, dile getirmek istediği hayat görüşünü elindeki araçların yetersizliği yüzünden dile getiremediği sonucuna varıyordu. Alman barok tiyatrosu ile ilgili eseri böyle bir çalışmanın ürünüdür. Benjamin bu yanıyla modern edebiyatın büyük eleştirmenlerinden biridir. Aynı durum Brecht için de sözkonusudur. Çin kültürü her ikisi için de sürekli bir ilgi alanı olmuştur. Epik tiyatro teorisi de zaten bu tarihî imgelem yeteneğinin bir ürünüdür.

Benjamin'in yayımlanmak üzere yazılmamış olan günlüğünden bir bölüm olan «Brecht'le Söyleşiler»de Brecht asıl konuşan, Benjamin ise Brecht'in sözleri üzerinde düşünendir. Benjamin'in eski bir arkadaşı olan Gershom Scholem şöyle yazmış: «Brecht daha sert bir mizacın insanıydı; atletik niteliklerden yoksun; duyarlı Benjamin üzerinde derin bir etki bırakmıştır.» Düşünsel açıdan ilişkileri şüphesiz ki daha karmaşık ve karşılıklıdır. Örneğin epik tiyatro konusundaki düşünceleri, birbirlerini tanımadan önce de çok yakın benzerlikler gösteriyordu.

Bildiğimiz yayımlanmış eserleri şunlar:

Alman Barok Tiyatrosunun Kaynağı: Alman Tragedyasının Kaynağı (Der Ursprung des Deutschen Traurspiels); **Illuminations; Yüksek Kapitalizm Çağında Bir Lirik Şair: Charles Baudelaire** (Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism); **Brecht'i Anlamak** (Understanding Brecht). ■

WALTER BENJAMIN

Brecht'le Söyleşiler

Çeviren BÜLENT AKSOY

1934

4 Temmuz. Dün Brecht'le hasta odasında benim «Üretici Olarak Yazar» başlıklı yazım üzerinde uzun uzun konuştuk. O yazımda edebiyatta yaratılacak ileri tekniğin biçimlerinin (dolayısıyla da düşünsel üretim araçlarının) görevini değiştireceğini, bu bakımdan edebiyat eserlerinin devrimci görevini yargılama işinde tekniğin bir ölçüt olduğunu söylüyordum. Brecht geliştirdiğim bu teorinin yalnızca bir tip yazara, büyük burjuvazinin yazarlarına uygulanabileceğini düşünüyor, kendini de bu yazarlar arasında sayıyordu. «Çünkü,» diyordu, «böyle bir yazar için, kendisiyle işçi sınıfının çıkarları arasında gerçek bir dayanışma noktası vardır: bu nokta onun kendi üretim araçlarını geliştirebileceği bir yerdir. Çünkü yazar işçi sınıfıyla bu noktada özdeşleşir, yani bir üretici olarak işçileşmesi, işçi sınıfıyla «sürekli dayanışma içinde olmasını sağlar.» Becher* gibi işçi sınıfı yazarları üzerindeki eleştirimi çok soyut buluyordu Brecht, bu düşüncesini Becher'ni devrimci edebiyat dergilerinden birinin son sayısında çıkan **«Ich sage ganz offen»** (Açık Söylüyorum) adlı şiirini çözümleyerek geliştirmeye çalıştı. Bu şiiri önce kadın oyuncu Carola Neher için yazdığı kendi didaktik şiiriyle, sonra da Rimbaud'nun **Sarhoş Gemi** (Le Bateau Ivre) şiiriyle karşılaştırdı. «Biliyorsun, ben Carola Neher'e yalnız oyunculuğu değil, her şeyi öğrettim,» dedi, «örneğin yıkanmayı benden öğrendi. Daha önce sırf kirlenmemek için yıkanıyordu. Oysa bunun, sen de biliyorsun, çalışmalarımızla hiç ilgisi yoktu. Böylece ona yüzünü nasıl yıkayacağını öğrettim. Sonra bu işi o kadar iyi yapmaya başladı ki, yüzünü yıkarken filmini çekmek istedim. Ama bu hiçbir zaman olmadı, ben artık film çekmekten, o da bunu başkalarının karşısında yapmaktan hoşlanmıyorduk. Bu didaktik şiir bir örnekti. Bu şiirden bir şeyler öğrenen bir kimse kendisini şiirin 'ben'i yerine koyuyordu. Becher ise, 'ben' dediği zaman kendini Alman Devrimci İşçi Sınıfı Yazarları Birliği başkanı olarak düşünür. Aradaki tek fark, hiç kimsenin onu örnek almak istememesidir. Kendini pek beğendiğinden başka şey söylemez bize.» Brecht, söz açılmışken, uzun zamandır türlü meslekler için — mühendis, yazar vb. — bir dizi örnek şiir yazmak amacında olduğunu söyledi. Sonra Becher'in şiirini Rimbaud'nunkiyle karşılaştırdı. Marx ile Engels **Sarhoş Gemi**'yi okumuş olsalar, şiirin dile getirdiği büyük tarihî hareketi sezmiş olacaklarını düşünüyordu Brecht, Marx'la Engels şiirin anlattığı şeyin, garip bir şairin çıktığı yürüyüş değil, o sıralarda — Kırım Savaşıyla, Meksika serüveniyle — daha da uzak ülkeleri kendi ticarî çıkarlarına açmaya başlayan bir sınıfın dünyasında yaşamaya daha fazla dayanamayan bir insanın yaşadığı yerden uzaklaşması, kaçması olduğunu açıkça görürlerdi. Brecht, Rimbaud'nun tutumunun — her şeyi kendi haline bırakarak topluma sırt çeviren başıboş bir serseri tutumunun —, işçi sınıfı savaşçısını temsil eden bir örneğe dönüştürülemeyeceğini düşünüyordu.

* Johannes Becher (1891-1958). Alman şairi, tiyatro yazarı. II. Savaşta S.S.C.B.'ye sığındı, savaştan sonra Demokratik Almanı Cumhuriyeti'ne döndü. Eserleri: Palan Çağımıza Karşı (1918); Kızıl Yürüyüş (1924); Makinelerin Ritmi (1925); Sürgün Günlerinden Şiirler (1945).

6 Temmuz. Dünkü söyleşimiz sırasında, Brecht: «Sık sık mahkemede sorguya çekildiğimi düşünürüm. 'Söyleyin bakalım, bay Brecht, gerçekten ciddî misiniz?' İtiraf etmeliyim ki hayır, bütünüyle ciddî değilim. Sanat sorunlarını, tiyatroda ne yapılması gerektiğini, bütünüyle ciddî olamayacak kadar çok düşünüyorum. Ancak, bu önemli soruyu 'hayır,' diye cevaplandırdıktan sonra, ona daha önemli bir şey ekleyeceğim: **anlaşılır** bir tutum benimki.» Bunu konuşmamız başladıktan kısa bir süre sonra söylediğini belirtmeliyim. Tutumunun anlaşılması yönünde değil de, verimliliği yönünde şüpheleri olduğunu belirterek başlamıştı söze. İlk sözü Gerhart Hauptmann* için söylediğim bir şeye verdiği cevaptı. «Bazan kendi kendime sorarım,» demişti, «kim ne derse desin, gerçekten bir yere gelebilmiş yazarlar ancak Gerhart Hauptmann gibileri değil midir: **özcü yazarlar** (Substanz-Dichter) demek istiyorum.»* Bununla gerçekten bütünüyle ciddî yazarları amaçlıyordu. Bu düşünceyi açıklamak için Konfüçyüs'un bir tragedya, ya da Lenin'in bir roman yazmış olabileceği varsayımından yola çıkıyordu. Ama bu varsayımdan yola çıkmanın yararsız, değersiz bir davranış sayıldığını düşünüyordu. «Diyelim ki çok iyi bir tarihî roman okudunuz, sonra da kitabın yazarının Lenin olduğunu öğrendiniz. Düşünceleriniz hemen değişecektir, eserin de yazarının da aleyhine olarak, değişecektir. Aynı şekilde, Konfüçyus'un sözgelimi Euripides'in tragedyalarından birini yazmış olması da yanlış bir varsayım sayılacak, bunun bir değeri olmadığı duygusu uyanacak. Oysa Konfüçyus'un meseleleri* değersiz sayılmayacaktır.» Sözün kısası bütün bunlar bizi iki edebiyat tipi arasındaki farka götürür: ciddî olan hayalci sanatçıyla pek o kadar ciddî olmayan soğukkanlı düşünen adam. Bu noktada Kafka sorusunu yönelttim. Bu iki öbekten hangisine girerdi Kafka? Bu soruya cevap verilemeyeceğini biliyorum. Brecht'in büyük bir yazar olarak düşündüğü Kafka'nın cevap verilemezliği de, Kleist, Grabbe ya da Büchner'de olduğu gibi, doğrudan doğruya onun başarısızlığı gerçeğinin bir belirtisidir. Gerçekten Kafka'nın çıkış noktası akılla yönetilen, olduğu gibi anlatmak sorunu ortaya çıktığı sürece de bu yüzden bütünüyle ciddîlik kazanamayan bir meseldir. Ne var ki o zaman da bu mesel, hangi durumda olursa olsun, biçim- verme sürecine bağlıdır. Mesel romana doğru gelişir. Yakından bakarsanız, başından beri roman tohumu taşıdığını görürsünüz. Hiçbir zaman her yönüyle apaçık olmamıştır mesel. Buna Brecht'in, Dostoyevski'nin Büyük Engizitör'ü ya da **Karamazov Kardeşler**'deki ermiş **starets**'in çürümeye* başladığı o bölümü olmadan Kafka'nın kendi özel biçimini bulamayacağına inandığını da eklemeliyim.Öyleyse Kafka'daki mesel ögesiyle hayal ögesi çatışma halindedir. Ancak, diyor Brecht, bir hayalci olarak Kafka, yaklaşan şeyi onun **ne olduğunu** görmeden görmüştü. Burada bir kez daha Kafka'nın eserinin yalvaçsı yönünü belirtti (bunu daha önce Le Lavandou'da, ama bana göre daha açık bir dille oraya koymuştu.). Kafka'nın yalnız bir tek sorunu vardı, dedi, o da örgütlenme sorunuydu. Karıncalar imparatorluğu düşüncesi, insanların toplumdaki yaşama biçimleriyle kendilerine yabancılaşması düşüncesi, yıldırmıştı onu. Bu yabancılaşmanın belirli biçimlerini, örneğin GPU yöntemlerini görmüştü.* Ama hiçbir zaman bir çözüm yolu bulmadı, gördüğü karabasandan da hiç uyanmadı. Brecht, Kafka'nın gerçeğinin, gerçeği görmeyen bir insanın, bir düşçünün gerçeği olduğunu söylüyor.

12 Temmuz. Dün satranç oynadıktan sonra şöyle dedi Brecht; «Biliyorsun, Korsch gelince onunla gerçekten yeni bir oyun oynamak zorunda kalacağız. Taşların her zaman aynı şekilde oynanmadığı; her taşın görevinin aynı karede bir süre bekledikten sonra değiştiği bir

* **Gerhart Hauptmann** (1862-1946). Alman oyun yazarı, romancı, şair. Bütün oyunlarında natüralisttir. **Dokuma İşçileri** (1892) adlı oyunu Silezya'daki bir grevi, **Florian Geyer** (1896) köylü savaşlarını konu alır. Öteki oyunları : **Ananın Evinde; Arabacı Henschel; O'nun Yayı.** I. Dünya Savaşı'ndan sonra daha çok romana yönelir.

* **Özcü yazarlar** : doğrudan doğruya bir özü -konuyu, olayı vs.- işleyen, o öze dayanan, fazla bir biçim kaygısı duymayan, gücünü işlediği özden alan yazarlar

* **Mesel** : İçinde bir gerçeği saklayan, kendisinden çok altında yatan anlamı önem taşıyan söz, kısa hikâye vs. Çoğu zaman alegori biçiminde ortaya çıkar

* **Starets** : Rus edebiyatında saygıdeğer yaşlı kimse. Ortodoks kilisesinde öğretici, yol gösterici, ardından gidilecek ulu kişi. Burada romandaki rahip Zossima kastediliyor.

* **G.P.U.** : GEPEU olarak da bilinir; Sovyet Siyasal Polisi.

oyun: bu taşlar ya güç kazanacak ya da zayıflayacaklar. Bu şeklide oyun ilerlemiyor, uzun bir süre aynı durumda kalıyor.»

23 Temmuz. Rusya'ya yaptığı geziden yeni dönen ve gezinin coşkusuyle dolup taşan Karin Michaelis dün bize uğradı. Brecht Tretyakov'un Moskova'da kendisini nasıl gezdirdiğini unutmamış. * Tretyakov ona şehri tanıtmış, önüne gelen her şeyle övünmüştü. «Kötü bir şey değil bu,» diyor Brecht, «bu o yerin ona ait olduğunu gösterir. İnsan başkasına ait bir şeyle övünmez.» Sonra ekledi; «Evet, ama sonunda bu durum beni biraz sıktı. Her şeyi beğenemedim, beğenmek de istemiyordum. Mesele, askerlerin onun askerleri, kamyonların onun kamyonları olmasıydı. Ama ne yazık ki, benim değildi.»

* Sergey Tretyakov : Brecht'in yakın dostu olan devrimci Sovyet Yazarı.

24 Temmuz. Brecht'in çalışma odasında tavanı destekleyen bir kirişin üzerine yağlı boyayla «Doğru Somuttur» kelimeleri yazılmış. Pencere eğişinde başını sallayan ufak bir tahta eşek var. Brecht boynuna küçük bir yafta asmış, onun üzerine de şunu yazmış: «bunu ben bile anlamak zorundayım.»

5 Ağustos. Kafka'yla ilgili yazımı B.'ye vereli üç hafta oldu. Okuduğuna eminim, ama kendiliğinden hiç sözkonusu etmediği gibi, iki kez sözü oraya getirdiğim zamanda kaçamak cevaplar verdi. Sonunda hiçbir şey söylemeden yazıyı geri aldım. Dün gece birden bu yazı üzerinde konuşmaya başladı. Bu oldukça âni dönüşü, Nietzsche'ye özgü günce üslûbundan benim de büsbütün kurtulamadığımı hatırlatan bir uyarı izledi. Örneğin, Kafka konusundaki yazım. Kafka'yı doğrudan doğruya olaylara dayanan bir görüş açısından ele alıyordu yazı — eser yazarından ayrı olarak, kendi kendine gelişiyordu — yazar da bu durumdaydı—, eseri bütün ilişkilerden, yazarından bile koparıyordu. Yazdığım her şey sonunda hep **öz** sorununa gelip dayandı. Kafka sorununun üstesinden gelebilmek için tutulacak yol neydi? Şu soruyu sormaktı: Ne yapıyordu Kafka? Davranışları nasıldı? Başlangıçta özel'den çok genel'i düşünmeliydi. Böyle düşününce, Kafka'nın Prag'da sağlıksız gazetecilerle kendini beğenmiş okur-yazarlar çevresinde yaşadığı ortaya çıkacaktır; öyle bir dünyada edebiyat, tek değilse bile başlıca gerçekliktir. Kafka'nın güçlü ve zayıf yanları — sanat değeri, ama birçok yönlerden de tükenmişliği — hayatı bu şekilde görmesine bağlıydı. Bir Yahudi çocuğuydu — insan Kafka için rahatça «Aryan çocuğu» gibi bir laf da uydurabilir, — üzüntülü, sıkıntılı bir yaradılıştaydı, Prag'daki kültür hayatının bataklığı üstünde parıldayan küçük bir kabarcıktan başka bir şey değildi. Ne var ki, gene de birtakım çok ilginç yönleri vardı. Bu yönleri aydınlatılabilirdi, Lao Tzu ile çırağı Kafka arasında geçen bir konuşma kurabilir insan kafasında. Lao Tzu konuşuyor: «O halde, öğrencim Kafka, örgütlerin, mülkiyet ilişkilerinin ve içinde yaşadığın ekonomik biçimlerin yarattığı yılgıyı görüyorsun?» — «Evet.» — «Buradan artık bir çıkış yolu bulamıyorsun?» — «Hayır.» — «Bir hisse senedi seni korku içinde bırakıyor?» — «Evet.» — «Bugün o yüzden bağlanabileceğin bir önder bekliyorsun?» «Elbette ki bu tutum bir yarar sağlamaz,» diyor Brecht, «Biliyorsun, Kafka'yı onaylamıyorum»* Bir Çin filozofunun «işe yaramanın dertleri» konulu bir meselini anlatıyor sonra. Bir ormanda pek çok çeşit ağaç gövdesi vardır. En kalınından gemi kaburgası yaparlar; onun kadar dayanıklı ama daha az kalınlarından sandık ve tabut kapağı; en incelerinden de falaka değneği yaparlar; ama kurumuş olanlarından hiçbir şey yapmazlar: onlar bir işe yaramak derdinden kurtulurlar. «Kafka'nın yazdıklarına böyle bir ormandaki ağaçlara bakıyormuş gibi bakmalısın. O zaman bir yığın yararlı şey bulacaksın. İmgeleri iyidir, şüphesiz. Ama geri kalanı katıksız gizlemleme. Saçmalık. Bunu reddetmem gerekir. Derinlik seni bir yere götürmez. Derinlik ayrı bir bo-

* Brecht Marksist eleştiride Lukacs'ın tam karşısında olduğu halde, Kafya'yı reddetmekte onunla birleşiyor

yuttur, sadece derinliktir; kendisinden başka görülecek bir yanı yoktur.» Tartışmayı bir sonuca bağlamak amacıyla B.'ye kutuplara gidip gelebilmek için derinliklere inme yolunu seçtiğimi söylüyorum. Kraus* üzerine yazdığım yazıda gerçekten bu yola girmiştim. Kafka yazısının aynı düzeyde olmadığını biliyorum: yazının beni günlük not üslûbuna sürüklediği suçlamasını bir yana itemem. Kraus'un, bir başka yönden de Kafka'nın çizdiği sınır bölgesinin incelenmesi beni bir hayli uğraştırıyor. Kafka yazısında, dedim, bu bölgedeki araştırmamı daha bitirmemiştim. Yazdıklarında bir yığın işe yaramaz döküntü, bir yığın katıksız gizemleme olduğunun farkındayım. Ne var ki, Kafka konusundaki asıl önemli noktanın daha başka bir şey olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum, yazımda da bunlardan bazılarına değinmiştim. Özgül eserleri yorumlarken B.'nin yaklaşımının sınırlandırılması gerektiğini düşünüyordum. **Bitişik Köy** (The Next Village) hikâyesini örnek gösterdim, bu örneğin B.'yi içine düşürdüğü çelişkiyi açıkça görebiliyordum. Bu çok kısa hikâyenin «değerli olmadığını» söyleyen Eisler'in görüşüne kesin bir şekilde karşı çıkıyor, ama hikâyenin değerini belirtmek yönünde hiçbir sonuca varamıyordu. «Daha dikkatli incelenmesi gerekir,» diyordu. Sonra tartışmamız kesildi, saat ona gelmişti, Viyana radyosundan haberleri dinleyecektik.

31 Ağustos. Önceki gece benim Kafka konusundaki yazıma ilişkin uzun ve ateşli bir tartışma. Tartışmanın temeli, yazımın Yahudi faşizmine prim verdiği suçlamasıydı. Kafka'yı çevreleyen karanlığı dağıtacak yerde artırıyor, alabildiğine yoğunlaştırıyordum. Oysa Kafka'yı aydınlatmak gerekir, başka bir deyişle, hikâyelerinden çıkarılabilecek uygulanabilir düşünceleri formüllendirmek gerekir. Yalnızca üstün bir dinginlik tonu taşımasından ötürü, hikâyelerinden bu çeşit düşünceler çıkarılabileceği söylenebilir. Ancak, sözkonusu düşünceler, bugün insanlığa karşı harekete geçen büyük genel kötülükler yönünde aranmalıdır. Brecht bu kötülüklerin Kafka'nın eserine nasıl yansıdığına bakıyor. Dikkatini en çok **Dâva**'ya veriyor. Ona göre, bu kitapta, her şeyden çok önem taşıyan şey, büyük şehirlerin sonu gelmez, karşı konulmaz büyümesinden duyulan korku. Brecht bu düşüncenin karabasasının kendi yakın yaşantılarından tanıdığını söylüyor. Bu şehirler dolaylı ilişkilerin doğurduğu sonsuz şaşkınlıkları, modern yaşama biçimlerinin insanı içine ittiği karşılıklı karmaşık bağımlılıkları ve kopuklukları dile getirirler. Bütün bunlar zamanla kendini bir «önder» özleminde belli eder. Küçük Burjuva, önder'i, hiç kimsenin hiçbir sorumluluk yüklenmediği bir dünyada bütün hoşnutsuzluklarından sorumlu tutabildiği tek adam olarak görür. Brecht **Dâvâ**'yı yalvaçsı bir kitap olarak niteliyor. «Gestapo'ya bakarak Çeka'nın ne olabileceğini görebilirsiniz.» Kafka'nın bakışı tekerlekler altında kalmış bir insanın bakışıdır. Odradek bu bakış açısının belirgin kişiliğidir: Brecht kapıcının varlığında bir aile babasının geçirdiği sıkıntıların kişileştiğini düşünüyor. Yıkımlara uğramak kaderidir küçük burjuvanın. Onun durumu Kafka'nın durumudur. Ne var ki, küçük burjuva akımlarının bugün gördüğümüz türü — yani faşist türü — bu duruma karşı baş eğmez demir iradesini koyarken, Kafka nerdeyse hiç karşı koymaz; bilge kişidir o. Faşist, kahramanlığı sahneye çıkarırken, Kafka'nın tavrı soru sormaya devam etmektir. Kendi güvenliğinin sağlanmasını ister. Ama içinde bulunduğu durum öyle bir özellik gösterir ki, aradığı güvenlik bekçileri tutarsız olmak zorundadırlar. Bütün güvenlik örgütlerinin güçsüzlüğüne olan inancını her şeyden üstün tutar görünen bir adamın bir sigorta şirketinin temsilciliğini yapmak zorunda kalması, Kafka'ya özgü bir ince alaydır. Yerinde bir raslantıyla, Kafka'nın sınırsız kötümserliği herhangi bir trajik kader duy-

* **Karl Kraus** (1874-1936). Avusturyalı gazeteci, eleştirmen, şair. Alman edebiyatının en seçkin yazarlarından. Asıl önemli yanı olan hicivciliğini yansıtan deneme kitaplarından birkaçı: **Edebiyat ve Yalan** (1929); **Ahlâk ve Kıyıcılık** (1918); **Dü** (1929). 1918'de yazdığı **İnsanlığın Son Günleri** de savaşa karşı parlak bir oyunu.

gusundan da uzaktır. Çünkü sadece geleceğe kuşkuyla bakması değildir ampirizmden başka şeye dayanmaması (ki bunun sarsılmaz bir dayanak olduğunu da belirtmek gerekir), aynı zamanda, en iflâh olmaz bir saflıkla, en anlamsız ve yararsız girişimlerle kesin başarının ölçütünü de arar — ayak satıcısının ziyareti, devlet dairesindeki soruşturma. Konuşmamız zaman zaman **Bitişik Köy** hikâyesinde toplandı. Brecht bu hikâyenin Akhilleus ile kaplumbağa hikâyesini bütünlediğini söylüyor. Bir kimse bazı raslansal olayları saymadan yaptığı yolculuğu en küçük parçalarına ayırırsa, o kimse hiçbir zaman bitişik köye ulaşamayacaktır. Bu durumda sözkonusu yolculuk için bütün bir hayat çok kısadır. Ne var ki, yanlışlık «bir kimse» sözünde yatıyor. Çünkü yolculuk parçalara ayrıldığında, yolcu da parçalara ayrılacaktır. Hayatın birliği yok edilirse, kısalığı da yok edilecektir. Hayat istediği kadar kısa olsun. Bu önemli değildir, çünkü bitişik köye varan kimse yola çıkmış olan kimse değil, bir başkasıdır. — Ben kendi payıma şu yorumu öneriyorum: hayatın gerçek ölçüsü bellektir. Geçmişe bakarak bütün hayatı bir uçtan öbür uca şimşek gibi geçendir o. Geriye doğru birkaç sayfa çevirdik mi, bitişik köyden yolcunun yola çıkmaya karar verdiği yere gelmiştir o. Hayatı okudukları kitaplarda bulan kimselerse, kitapları ancak tersinden okuyabilirler. Tutacakları tek yol budur ve hayatı ancak bu şekilde — bugün'den kaçarak — anlayabilirler.

27 Eylül. Dragor. Birkaç akşam önceki söyleşimizde Brecht o anda belirli tasarılar kurmasını engelleyen tuhaf bir kararsızlıktan söz etti. Bu kararsızlığın en önemli nedeni olarak da, kendisinin öteki mültecilere göre çok daha fazla ayrıcalıkları olmasını gösteriyordu. Bu yüzden, başka bir ülkede yaşamanın tasarı ve düşünceleri gerçekleştirmek için iyi bir dayanak olabileceğini zaten pek kabul etmediği için, şimdi içinde bulunduğu özel durumda hiç etmiyor. İltica dönemini aşıyor onun tasarıları. Burada iki şeyden birini seçmek durumunda. Bir yandan yazılmayı bekleyen birtakım düzyazı taslakları var: **Ui**'nin kısa olanı — Rönesans biyografi yazarlarının üslûbuyla Hitler'e yönelik bir hiciv — ile **Tui** romanının kısa olanı. Telektüel-en'lerin (entelektüellerin, aydınların) budalalıklarına ansiklopedik bir bakış olacak bu; en azından bir bölümü Çin'de geçecek herhalde. Bu kitabın iskeleti çıkmış durumda. Ama bu düzyazı taslaklarının yanısıra çok eski çalışmaları ve düşünceleriyle de uğraşıyor. Yeri geldikçe notlarına ve **Versuche**'nin* giriş yazılarına epik tiyatro çerçevesinde aklına gelenleri geçirirken, başka konulardaki düşünceleri, aynı ilgiden kaynaklanmakla birlikte, Leninizm incelemesiyle, hattâ ampiristlerin bilimsel yönsemleriyle (tandans) birleştirebiliyor, oldukça sınırlanmış olan taslağı da bu yüzden genişliyordu. Uzun yıllar bir gün bir anahtar kavrama, başka bir gün başka bir kavrama bağlanan konular, sırasıyle Aristo'cu olmayan mantık, davranışçılık kuramı, yeni ansiklopedi, idea'ların eleştirisi, uğraşlarının merkezi olmuştur onun. Bugün için bu değişik araştırmalar, felsefî bir didaktik şiir kavramına yaklaşıyor. Ama bazı kaygılar var bu konuda. İlkin, bugüne değin yazdıklarına bakarak, özellikle hiciv ögelerini, öncelikle de **Beş Paralık Roman**'ı halkın beğenip beğenmeyeceğini merak ediyor. Bu kaygı, birbirine geçmiş iki ayrı düşünceden doğuyor. İşçi sınıfının sınıf kavgasındaki sorunları, yöntemleriyle her gün daha yakından ilgilendikçe, hicivci tavrın, özellikle de böyle alaycı bir tavrın doğruluğundan daha çok şüpheye düşüyordu. Ama çoğu pratik nitelikteki bu kaygıların daha ciddî kaygılarla karıştırmak yanlış anlamak olur. İleri bir düzeyde olan kaygılar, sanattaki «sanat» ve oyun ögeleriyle, ondan da önce, akla karşı bazan bir ölçüde di-

* Versuche : Brecht'in bütün eserleri.

renen bütün ögelerle ilgilidir. Akla karşı sanatı geçerli kılmak yolundaki gözüpek çabalarında Brecht, sanatsal ustalığı bir eserdeki bütün sanatsal ögelerin sonunda birbirlerini götürmesi gerçeğiyle tanıtlayan mesel'e tekrar tekrar başvurmuştur. Bugün didaktik şiir kavramı içinde daha köklü bir biçim olarak ortaya çıkan çabaları da kesinlikle bu mesel ile ilgilidir. Söyleşimiz boyunca Brecht'e böyle bir şiirin burjuva değil, proleter okur kitlesinin beğenisini kazanmaya çalışması gerektiğini, bu kitlenin de kendi ölçütlerini, Brecht'in bir ölçüde burjuva kökenli eski eserlerinden çok, didaktik şiirin kalıpçı ve teorik içeriğinin kendisinde bulmasının daha akla yatkın olduğunu anlattım. «Bu didaktik şiir Marksizm'in gücünü kazanmayı başarırsa,» dedim, «eski yazdıklarının o gücü azaltacağı söylenemez.»

4 Ekim. Dün Londra'ya gitti Brecht. Ya benim varlığımın bu konuda onu özellikle kışkırtmasından, ya da Brecht'in buna şimdi her zamankinden daha yatkın oluşundan olacak, her olaydaki saldırganlığı (o buna 'kışkırtmaca' diyor) tartışma sırasında artık çok daha fazla ortaya çıkıyor. Bu saldırganlığın ürünü olan özel bir sözlük dikkatimi çekiyor. Özellikle **abur cubur** lafını (Almanca metinde 'Würstchen' = sosis) kullanmaktan hoşlanıyor. Dragor'da Dostoyevski'nin **Suç ve Ceza**'sını okuyordum. Önce bu kitabı seçtiğim için sağlıksızlıkla suçladı beni. Sonra da gençliğinde bir öğrenci arkadaşının piyanoda Chopin'i çaldığında uzun bir hastalığa (tabiî uzun süre farkına varılmayan bir hastalık) tutulduğunu ve protesto etme gücünü yitirdiğini anlattı. Brecht, Chopin ile Dostoyevski'nin insan sağlığı üzerinde özellikle kötü bir etki yarattıklarını düşünüyordu. Okuduklarım konusunda beni başka yönlerden de iğnelemek için hiçbir fırsatı kaçırmadı. O sırada kendisi de **Şvayk**'ı okumakta olduğu için, iki yazar arasında karşılaştırmalı değer yargıları ortaya koymayı ısrarla istiyordu. Sonunda Dostoyevski'nin düpedüz Haşek'le boy ölçüşemiyeceği ortaya çıktı ve Brecht, daha fazla bir şey söylemeden onu da **abur cubur** arasına soktu; elindeki listeyi biraz daha uzatarak buna Dostoyevski'yi de eklemiş oluyordu.* Bugünlerde aydınlatıcı nitelikten yoksun, ya da öyle kabul ettiği her esere **Klump** (döküntü, ya da moloz) diyor.

* Brecht ile Lukacs'ın, Kafka'dan sonra, birleştikleri ikinci bir örnek. Dostoyevski'yi ikisi de reddediyorlar.

1938

28 Haziran. Merdivenli bir labirentteydim. Bu labirentin üstü bütünüyle kapalı değildi. Merdivenlerden birini çıktım; öteki merdivenler aşağı iniyordu. Merdiven sahanlığında durunca doruğa ulaştığımı anladım. Önümde geniş birçok yükseklikler uzanıyordu. Başka tepelerde başka insanlar görüyordum. Bunlardan birisi başı dönerek düştü. Başdönmesi öbürlerine de geçti; sonra onlar da aşağıdaki uçurumlara yuvarlandılar. Benim de başım dönmüştü ki, uyandım.

22 Haziran'da Brecht'lere gittim.

Virgilius ile Dante'nin tavırlarının gerisindeki umursamaz güzellikten söz ediyor Brecht, bunun Virgilius'un görkemli **jestlerini** gösterdiği sahnenin fonu olduğunu söylüyor. «Gezginci» diyor Virgilius ile Dante için. **Cehennem**'in klasik değerini belirterek, «onu açık havada okuyabilirsin,» diye konuşuyor.

Papazlara karşı duyduğu derin nefretten söz ediyor. Bu nefret ona büyükannesinden geçmiş. Marx'ın teorik öğretilerini kendilerine malederek eserine el koyanların toplumu perde arkasından yöneten ruhban sınıfının yerini alacağına işaret ediyor. Marksizm o kadar kolay «yorum»a geliyordu ki... Bugün yüz yaşında, ama gördüğümüz şey ne? (Konuşmamız burada kesildi.) «'Devlet ortadan kalkmalıdır.' Kim söylüyor bunu? Devlet» (Burada ancak Sovyetler Birliği'nden söz etmiş olabilirdi.) Kurnaz, sinsi bir tavır takınıyor, benim oturdu-

ğum sandalyenin önündeki sandalyeye geçiyor — «Devlet»i oynuyor, — olmayan üçüncü bir kişiye kaçamak bir bakışla, «ben de biliyorum ortadan kalkmam gerektiğini,» diyor.

Yeni Sovyet romanları üzerine konuşuyoruz. Okumuyorduk bunları artık. Konu bu yüzden şiire döndü, **Das Wort**'da* S.S.C.B.'deki çeşitli dillerden çevrilmiş bir yığın şiirden söz ettik. Bu ülkedeki şairlerin zor bir dönemde yaşadıklarını söylüyor Brecht, «Bir şiirde Stalin'in adı geçmezse, bu bir kötü niyet belirtisi sayılıyor.»

* **Das Wort**: 1936-39 yılları arasında Moskova'da yayımlanan mülteci cephesi gazetesi. Brecht, Willi Bredel ve Leon Feuchtwanger'le birlikte bu derginin üç editöründen biriydi.

29 Haziran. Epik tiyatro üzerine konuşuyor Brecht. Çocukların oynadığı, oynanıştaki hataların yadırgatma etkileri görevini yapmasıyle epik özellikler kazanmış oyunlar gördüğünü anlatıyor. Buna benzer bir şey üçüncü sınıf taşra tiyatrolarında da olabilir. **Le Cid**'in Cenova'daki temsilinde kralın başına eğri giydirilmiş tacın bana dokuz yıl sonra **Tragedya** konulu kitabımda geliştirdiğim düşüncelerin ilk işaretini verdiğini anlatıyorum. Buna karşılık Brecht, epik tiyatro düşüncesinin kafasında doğduğu ilk anı anlattı. **II. Edward**'ı sahneye koyma çalışmaları sırasında Münih'te olmuştu bu. Oyundaki savaşın sahneyi kırk beş dakika dolduracağı sanılıyordu. Brecht askerleri sahneye yerleştiremiyor, yardımcısı Asya da (Lacis)* bir yol bulamıyordu. Sonunda, umutsuzluk içinde, o sıralarda en yakın arkadaşlarından biri olan ve provalarda bulunan Karl Valentin'e dönerek soruyor: «Söyle, bu nasıl olur? Nasıl kotaracağız bu askerleri? Nedir bunun yolu?» Valentin: «Korkmuşlar, yüzleri sararmış, budur yolu!» Bu sözle sorun çözülüyor, Brecht hemen ekliyor: «Yorulmuşlar.» Sonra askerlerin yüzlerine yoğun bir tebeşir makyajı yapılıyor, oyunun sahneye konuş biçimi de o gün belirleniyor.

* **Asya Lacis**: 1920 sonrasının bir kadın tiyatro yönetmeni.

Sonra eski konumuz olan «mantıkî pozitivizm»e dönüyoruz. Ben biraz uzlaşmaz bir tutum takındım ve tartışma tatsız bir noktaya gelme tehlikesiyle karşılaştı. Brecht şimdiye kadar ilk kez kanıtlarının yüzeyde kaldığını kabul ederek bu durumu önledi. Onu da güzel bir formüle bağladı: «Derin bir ihtiyaç, yüzeyden kavrama eğilimini doğurur.» Daha sonra evine doğru yürürken de (bunları benim odamda konuşmuştuk): «Aşırı bir tavır takınan bir kimsenin sonra buna tepki göstermesi iyi bir şey. Böyle davranan kimse yolun yarısını geçmiş olur.» Bu söylediği şey, şimdiki durumunu açıklıyordu: olgunlaşmıştı Brecht.

Akşam. Asya için küçük bir hediye — bir çift eldiven — aldıracağım birini bulmalıyım. Bunun bir kurnazlık olabileceğini düşünüyor Brecht. Bir başkası da eldivenlerin Jahnn'ın* Asya'ya kendisi için yaptığı «casusluğun» karşılığını ödeme biçimi olduğunu düşünebilir. «Verilen herhangi bir direktifin* olduğu gibi geri alınmasıysa her zaman en kötü şey. Ama bundan çıkacak dersler çok kere bağlayıcı olmakta devam eder.»

* **Jahnn**: Bu adın kimin olduğu kesinlikle anlaşılmıyor. Belki Hans Henny Jahn akla gelebilir.
* El yazması metindeki bu cümle seçik bir şekilde okunamıyor.

1 Temmuz. Ne zaman Rusya'nın koşullarından söz açsam, Brecht'in yorumları bir hayli şüpheci oluyor. Önceki gün Ottwald'ın* hâlâ «içerde» mi olduğunu sordum. «İçerde olmak hâlâ elindeyse içerdedir,» diye cevap verdi. Dün de Gretle Steffin Tretyakov'un artık hayatta olmadığını söyleyerek düşüncesini belirtti.

* **Ernst Ottwald**: Brecht'in edebî çalışmalarını birlikte yürüttüğü yakın bir arkadaşıydı. Lukacs Ottwald'ı gazetecilikten alınma röportajcılıkla suçlar. Brecht de Sovyet yazarı Tretyakov'la birlikte bu yazarların temsil ettiği olumsuz akımla sıkı bir bağ içinde görülüyordu.

4 Temmuz. Dün gece Baudelaire üzerine konuştuğumuz bir sırada şunu söyledi Brecht: «Biliyorsun ben toplum-dışı (asocial) tutuma karşı değilim; topluma-karşı (non-social) tutuma karşıyım ben.»

21 Temmuz. Lukacs'ın, Kurella'nın vb. yazıları Brecht'i bir hayli sıkıştırıyor. Ne var ki, onlara, teorik düzeyde karşı çıkmamak gerektiğini düşünüyor. O zaman sorunu politik düzeyde koyuyorum. Burada da tam olarak karşı çıkmıyor. «Sosyalist ekonomi savaşa ge-

reklik duymaz, savaşa karşı olması da bu yüzdendir. 'Rus halkının barışsever tabiatı' sözlerinin başka bir anlamı yoktur. Sosyalist ekonomi tek ülkede olmaz. Yeniden silâhlanma, Rus proletaryasını ister istemez tarihin çok gerilerine, tarihî gelişmenin çoktan geçilmiş aşamalarına, özellikle de monarşik aşamaya götürmüştür. Rusya'da kişisel yönetim vardır bugün. Tabiî bunu yalnız kalın kafalılar kabul etmezler.» Az sonra kesilen kısa bir söyleşiydi bu. Burada, konunun bağlamı içinde, Brecht'in, Birinci Enternasyonal'in dağılmasının bir sonucu olarak, Marx ile Engels'in işçi sınıfıyla etkin ilişkilerinin kesildiğini, o günden sonra da tek tek önderlere — yayımlanmak amacıyla değil de kişisel görüşleri olarak — öğütler verdiklerini vurguladığını eklemeliyim. Engels'in, üzücü bir durum olmakla birlikte, hayatının son yıllarında doğa bilimlerine dönüşü bir raslantı değildi.

Brecht, Béla Kun'un Rusya'daki en büyük hayranı olduğunu söyledi.* Okuduğu Alman şairleri yalnızca Brecht ile Heine'ydi. **(Brecht'in kendi sözü.)** (Brecht zaman zaman Merkez Komite'de kendisini destekleyen belirli bir kimsenin varlığından söz ederdi.)

25 Temmuz. Brecht «Öküzünün Gözüyle Köylü» başlığını verdiği Stalin şiirini okumak için dün sabah bana uğradı. İlkin şiirin anlamını iyice anlayamadım, az sonra kafamdaki Stalin düşüncesini yitirince de üzerine gitmeye cesaret edemedim. Brecht'in uyandırmayı amaçladığı etki az çok buydu, amacının ne olduğunu da bir sonraki söyleşimizde açıkladı. Bu söyleşide, başka şeylerin yanısıra, şiirin olumlu yönlerini belirtti. Şiir aslında, ona göre büyük bir değeri olan Stalin'ın anısına saygı için yazılmıştı. Ancak Stalin daha ölmemişti. Ayrıca, Stalin'i başkalarından farklı, daha coşkun bir şekilde şereflendirmek, sürgünde Kızıl Ordu'nun gelişini bekleyen Brecht'in görevi değildi. Rusya'daki gelişmelerin yanısıra Troçki'nin yazılarını izliyordu. Bunlar gösteriyordu ki, olup bitenleri şüpheci bir şekilde değerlendirmeyi gerektiren bir kuşku — haklı bir kuşku — vardı Rusya'da. Böyle bir şüphecilik Marksist klasiklerin özünde vardır. Bir gün gerçekliğini gösterdi miydi kuşku, rejimle savaşmak gereği ortaya çıkar, hem de **açıktan açığa.** Ama «ister ne yazık ki deyin, ister Tanrıya şükür,» bugün sözkonusu olan kuşku henüz kesinlik kazanmamıştır. Troçki gibi kuşku üzerinde politika oluşturmak haklı gösterilemez. «Bilinen suçlu kliklerin Rusya'da gerçekten iş başında olduklarına da şüphe yok. Yol açtıkları zararlarla zaman zaman gösteriyorlar kendilerini.» Sonunda Brecht biz Almanların kendi ülkemizdeki tersliklerden fazlasıyle etkilendiğimize dikkati çekti. «Her yerimiz yaralı, bu durumun zaaflarını ödemek zorundaydık. Fazlaca duyarlı olmamızdan daha tabiî bir şey olabilir miydi?»

Brecht akşama doğru bahçede **Kapital**'i okurken buldu beni. Brecht: «Tam bu sıralarda Marx okuman, özellikle halkımız arasında onunla gittikçe daha az karşılaşılabilinen bir zamanda onu okuman, bence ne kadar iyi bir şey.» Ünlü yazarları gözden düştükten sonra okumaktan hoşlandığımı söyleyerek cevap veriyorum ona. Rusya'nın edebiyat politikasını tartışarak sürdürüyoruz söyleşimizi. Lukacs, Gabor ve Kurella'yı kastederek ona diyorum ki: «Anlaşılan, bu insanlar üzerinde durulması gereken kişiler değil» (olduğu gibi çevrilirse: bu insanlarla devlet kuramazsın). Brecht: «Daha doğrusu onlarla ancak bir devlet kurabilirsin, ama bir toplum kuramazsın. Açık konuşursak, onlar, ürün verilmesine düşmanlar. Rahatlarını kaçırır ürün yaratılması. Ürün oldu mu işin nereye varacağı belli olmaz, önceden bilinemeyen şeydir ürün. Hiç bilemezsin ne olup biteceğini. Onlar kendileri de ürün vermek istemezler. **Apparatchik*** rolünü oynamak, başkaları üzerinde denetim kurmak isterler. Yap-

* **Béla Kun** (1886-1937). Macar devrimci ve gazetecisi. 17 Devrimi öncesinde Rusya'da esirken devrimden sonra Budapeşte'ye döndü. 1921'de Dışişleri Komiseri oldu. Halk Komiserleri Yürütme Kurulunun da başkanıydı. Kısa süreli proletarya diktatörlüğünün çöküşünden sonra S.S.C.B.'ye geçti. Komintern üyesi oldu. Stalin döneminde Troçkistlerle birlikte idam edildi.

* **Apparatchik**: Komünist gizli ajan.

tıkları her eleştiride bir gözdağı vardır.» Sonra nasıl oldu bilmiyorum, Goethe'nin romanlarına geçtik; sadece **Elective Affinities** (Duygu Kaynaşmaları) romanını biliyor Brecht. Bu romanda yazarın gösterdiği gençlik olgunluğunu beğendiğini söyledi. Ona Goethe'nin bu romanı altmış yaşındayken yazdığını söylediğim zaman çok şaşırdı. Kitapta hiçbir «filistin» yan olmadığını söyledi.* Çok büyük bir başarıydı bu. Bazı bilgileri vardı filistin'cilik konusunda. En önemli eserleriyle birlikte bütün Alman tiyatrosu bu damgayı taşıyordu. **Elective Affinities** romanının ilk yayımlandığında çok hırpalandığını söyledim. Brecht: «Bunu öğrendiğime sevindim. Almanlar boktan bir millet (ein Scheissvolk). Hitler'in kişiliğinden kalkarak genel olarak Almanlar hakkında sonuçlar çıkarmamak gerektiğini söylemek doğru bir şey değil. Bende bile, Alman olan her şey kötü. Biz Almanlar konusunda en dayanılmaz şey bizim dar kafalı bağımsızlığımızdır. Dünyanın hiçbir yerinde Alman Reich'ının şehirleri kadar, o boklu Augsburg kadar başına buyruk bir şehir bulamazsın. Lyons hiçbir zaman böyle olmamıştır; Rönesansın bağımsız şehirleri birer şehir devletti. Lukacs Alman olmayı seçmiştir. Kendi kendini tüketmiş biridir.»

* filistin: 19. yüzyılda dar kafalı, yeniliklere kapalı, kültürel ve estetik değerlere karşı ilgisiz kimseleri anlatmak için türetilmiş bir kelime. Filistin burjuva, her türlü liberalleşme ve demokratlaşmaya karşı çıkar, işçi sınıfını ayak takımı olarak görür. Sözü geçen Goethe, Fransız Devrimine karşı tavrıyla bir filistin romantikti.

Anna Seghers'in* **The Most Beautiful Legends of Woynok the Brigand** adlı kitabından söz ederken eseri övüyordu Brecht. Çünkü bu kitap Seghers'in artık düzen için yazmadığını gösteriyordu. «Seghers düzen için yazamaz. Tıpkı benim bir düzen olmadan nasıl yazmaya başlayacağımı bile bilemediğim gibi.» Brecht bu hikâyeleri kahramanının başkaldıran bir yalnız adam oluşundan ötürü övdü.

* Anna Seghers (d. 1900) Alman kadın yazar. Nazi döneminde Fransa ve Meksika'da yaşadı. **Yedinci Haç** (1941) adlı romanı toplama kamplarını, **Transit** (1947) göçü, **Ölüler Genç Kalır** (1949) ise faşizmin Almanya'da yükseliş ve çöküşünü konu alır. Anna Seghers 1947'de Demokratik Alman Cumhuriyeti'ne yerleşti. 1951'de Stalin Barış Ödülünü aldı. Son olarak 1965'de **Gülçiçeklerin Gücü** adlı romanı yayımlandı.

26 Temmuz. Brecht'in dün geceki bir sözü: «Şu konuda artık hiçbir şüpheye yer yoktur: ideolojiye karşı savaş, yeni bir ideoloji haline gelmiştir.»

29 Temmuz. Brecht Lukacs'la olan çatışmasıyla ilgili olarak yazdığı birtakım polemik metinleri okudu bana.* Bu metinleri makale olarak yazıp **Das Wort**'da yayımlayacakmış. Bu konuda bir diyeceğim olup olmadığını sordu. O anda bana Lukacs'ın Rusya'daki durumunun şu sırada çok güçlü olduğunu söylediği için, bir öneride bulunamayacağımı söyledim. «İşin içinde bir güç sorunu var. Oradakilerden birinin düşüncesini almak zorundasın. Arkadaşların yok mu senin orada?» — Brecht: «Doğrusu, yok. Ama Rusların da yok — tıpkı ölüler gibi.»*

* Benjamin'in sözünü ettiği polemik metinlerinden biri bu sayıda sunduğumuz «Lukacs'a Karşı» başlıklı yazıdır. Bu yazılar ilkin bir makale olarak düşünülmemiş, boluk pörçük düşünceler halinde not edilmişti. Ancak Brecht'in ölümünden sonra 1967'de Batı Almanya'da yayımlanabildi

3 Ağustos. 29 Temmuz akşamı bahçedeki konuşmalarımız dönüp dolaşıp **Çocuklara Şiirler** dizisinin bir bölümünün yeni bir ciltte toplanacak olan şiirleriyle birlikte yayımlanıp yayımlanmaması gerektiği sorusuna gelmişti. Ben politik ve özel şiirler arasındaki karşıtlığın sürgün deneyini özellikle belirginleştireceğini, yeni bir dizinin eklenmesiyle bu karşıtlığın azalacağını düşündüğüm için, yayımlanmamasından yanaydım. Bunu söylerken, bir iş tam biteceği sırada her şeyi tehlikeye atan Brecht'in kişiliğinin yıkıcı yanını bir kez daha belirtmiş oluyordum belki de. Brecht: «Biliyorum; manyak olduğumu söyleyecekler benim. Çağımızın tarihi geleceğe kalacaksa, benim manyaklığımı anlama yeteneği de onunla birlikte kalacaktır. İçinde yaşadığımız çağ benim manyaklığımın fonu olacak. Ama beni gerçekten sevindirecek şey, insanların benden söz ederken, 'ılımlı bir manyaktı o' demesi olacak.» — Tanımladığı ılımlılığın anlamını bu kitapta bulacağını söylüyordu: hayatın Hitler'e rağmen kendi yolunda yürüdüğü görülecek, çocukların hayatta her zaman varolacağı anlaşılacaktı. Sanatçılara seslenen şiirinde sözünü ettiği «tarihsiz çağ»ı düşünüyordu. Birkaç gün sonra bana böyle bir çağı faşizme karşı kazanılacak zaferden daha yakın gördüğünü söyledi. Hemen

* Brecht'in bu yazıları Moskova'daki **Das Wort**'a gönderip onlar tarafından mı geri çevrildiği, yoksa günlük hayatta kendine özgü uzak görüşlü mü onu bu yazıları Moskova'ya göndermekten alıkoyduğu hâlâ karanlıkta kalmış bir konudur. Ama büyük terörün zirvesine ulaştığı bir sırada Brecht'in kendisi de pekâlâ bu makaleleri yayımlamaktan vazgeçmiş olabilir

arkasından, pek az gösterdiği bir sabırsızlıkla, **Çocuklara Şiirler**'i **Sürgün Şiirleri** bölümüne alma yolunda bir gerekçe daha gösterdi: «Bu kadere karşı verdiğimiz savaşta hiçbir şeyi kendi haline bırakmamalıyız. Onlar küçük işler peşinde değil, bundan hiç şüphen olmasın. Otuz bin yıllık tasarıları var. Büyük şeyler tasarlıyorlar. Büyük suçlar. Hiçbir sınır dinlemeyecekler. Her şeyi yok etmeye çalışacaklar. Her yaşayan hücre onların darbeleriyle kasılacak. İşte biz de bunun için her şeyi düşünmek zorundayız. Çocuğu daha ana rahmindeyken kötürüm ediyorlar. Çocukları dünyamızın dışında hiç bırakmamalıyız.» O böyle konuşurken faşizm kadar zorlu bir gücün varlığını duyuyordum üzerimde: en az faşistlerin gücü kadar derinden gelen, tarihin derinliklerinden fışkıran bir güçtü bu. Çok değişikti bu duygu, yeniydi benim için. Sonra Brecht'in düşüncesi yeniden konuşmaya başlayınca, bendeki bu duygu daha da yoğunlaştı. «Buz üzerinde yıkımlar tasarlıyorlar. Gene binlerce yılın hesabını yapan Kilise ile anlaşmaya varamamalarının nedeni de bu. Beni de proleterleştirdi onlar. Sadece evimi, balık yetiştirdiğim havuzu, arabamı elimden aldıkları için değil; tiyatro sahnemi, seyircilerimi de çaldılar benden. İlke olarak, bugün ulaştığım noktada, Shakespeare'in benden daha yetenekli olduğunu kabul edemem. Ama Shakespeare yalnızca yazı masasının çekmecesi için benden fazlasını yazamazdı. Ayrıca, karakterleri gözünün önündeydi. Çizdiği insanlar sürü sepet geçiyorlardı sokaklardan. O sadece bu insanların davranışlarını gözleyip bazı özelliklerini alıp yazdı; aynı önemde daha birçok özellikleri vardı ki, onlara hiç dokunmadı.»

Ağustos'un ilk günleri. «Rusya'da proletarya **üzerinde** diktatörlük var. Bu diktatörlük, her şeye rağmen proletarya için yararlı şeyler yaptığı sürece, yani proletarya ile köylülük arasında proletaryanın çıkarlarının önde geldiği bir anlaşma sağlamaya yardımcı olduğu sürece, onunla bağlarımızı koparmaktan sakınmalıyız.» Brecht birkaç gün sonra «işçi monarşisi»nden söz etti; ben de o düzenin, deniz diplerinden yüze çıkan boynuzlu balık ya da öbür canavarlar gibi bazı «hilkat garibelerinin» toplumdaki karşılığı olduğunu söyledim.

25 Ağustos. Brechtgil bir özdeyiş: «Eski iyi şeylerden değil, yeni kötü şeylerden işe başla.»* ■

* Brecht'in bu özdeyişi Lukacs'ı eleştirirken açılarak ortaya çıkıyor. Ona göre Lukacs, teorisini, çağdaş kapitalizmin kötülüklerinden, «yeni kötülerden» değil, burjuvazinin «eski iyi günlerinden» çıkarmaktadır.

Brecht'den Anılar

Çeviren TACİSER BELGE

Hanns Eisler
1957

Brecht'i hocam Arnold Schönberg'le istemeye istemeye tanıştırdım. 1942'de Hollywood'da. Gönülsüzlüğümün iki nedeni vardı: saygıdeğer ve hasta öğretmenim Arnold Schönberg'in, Brecht'in önceden bilemeyeceği bir sözü yüzünden huzursuz olmasını istemiyordum; ayrıca, Arnold Schönberg'in de sosyalizm konusunda o sersemce lâflarından birini daha söylemesini de istemiyordum. Ben bunlara ses çıkarmamaya alışmıştım, çünkü hastaydı ve heyecanlanmaması gerekiyordu. Ama bunu Brecht'den isteyemezdim, çünkü Brecht bu konuda sözünü sakınmaz, taviz de vermezdi; Brecht'in hasta Schönberg'e karşı sert ve tavizsiz konuşmasını istemiyordum.

Ama işler umduğumdan iyi gitti. Aslında Schönberg, Brecht'in kim olduğundan habersizdi; Brecht ise Schönberg'in müziğini, herhangi bir modern bestecinin çılgınlık sayacağı bir gerekçeyle yadsıyordu. «Schönberg'in müziği bana fazla melodik geliyor, fazla tatlı,» diyordu. Bir saat süren nezaket sözlerinden sonra Schönberg eşeklerle ilgili bir anısını anlattı. Brecht buna bayıldı. Brecht'in de eşeklerle ilgili anıları olduğu için ortak konu bulmuş oldular.

Schönberg'in hikâyesi şöyle: «Bir gün bir tepeyi tırmanıyordum. Kalbim zayıf olduğu için dik yokuşu çıkmak zor geliyordu. Önüm sıra da bir eşek yürüyordu. Yokuşu diklemesine tırmanmıyor, sağa sola zigzaglar çizerek yokuşu azaltıyordu. Ben de onun gibi yaptım. Böylece, diyebilirim ki, bir eşekten de birşeyler öğrendim.» Brecht bu hikâyeden, Arnold Schönberg'in yetmişinci yaş günü için bir şiir çıkardı. Brecht'in kâğıtları arasındadır.

MİZÜK

Brecht müziğin bazı çeşitlerine o kadar karşıydı ki, «mizük» adını verdiği yeni bir müzik türü yaratmıştı. Kendisine sorulursa mizük, temelde müzikten farklı olan bir çeşit müzik-yapımıydı, çünkü müzik değil mizüktü.

Brecht'in bu alandaki çabaları aslında Beethowen'in senfonilerinden hoşlanmamasından ileri geliyordu (oysa Bach'ın ve Mazort'ın müziğine bayılırdı). Otuz yıl uğraştım, Beethowen'in büyük bir usta olduğuna ikna edebilmek için. Bazan öyle olduğunu bana da itiraf ediyordu; ama ettikten sonra da kızıyor, bana ters ters bakıyordu. «Onun müziği bana hep savaş resimlerini hatırlatıyor,» diyordu. Brecht bunu söylerken, Beethowen'in müzik kâğıdı üstünde Napoleon'un savaşlarını yeniden savaştığını anlatmak istiyordu. Asıllarından hoşlanmayınca — Brecht'in savaşa hiç tahammülü yoktu — kopyalarını da beğenmiyordu. Bu nedenle, ayrıca başka nedenlerle, mizük dediği şeyi icat etti.

Bir müzisyen için mizüğün ne olduğunu anlatmak güç. Her şeyden önce yoz (dekadan) ve biçimci olmamalı, halka çok yakın olmalıydı. Örneğin, bir Pazar günü öğleden sonra evlerinin arka bahçelerinde çalışan kadınların şarkıları gibi. Brecht'in, büyük konser salonlarında ceketleri kuyruklu titiz beylerin bir tören halinde çaldıkları müziğe duyduğu tiksinti de mizüğün icadında rol oynar. Mizük, senfoni konserlerinde ve operalarda yaratılan bir şeyi, yani duygusal kargaşalığı yaratmaktan kaçınan bir sanat dalıdır derken, umarım Brecht'i doğru yorumluyorumdur. Brecht bir konser salonunun vestiyerinde beynini de teslim etmeye hiç yanaşmazdı. Ona göre en güzel eğlencelerden biri insanın aklını kullanmasıydı.

Brecht'in müzikte akıl için çabaları biz müzisyenlere büyük bir darbe. Çünkü müzik sözkonusu olduğunda, akıl ne yapabilir? Akılcı müzik davası için kendini ateşe atacak pek fazla arkadaşım yok.

Şimdi bu satırları yazarken, Brecht'in beni mizük konusunda şüpheci ve küçümser bir tavır almakla suçladığını hatırlıyorum. Yazık ki haklıydı.

Lotte Lenya-Weill

Lotte Lenya, Brecht'in bazı oyunlarına ve bu arada ünlü **Üç Kuruşluk Opera**'ya müzik yazan besteci Kurt Weill'in aktris karısıdır. **Üç Kuruşluk Opera**'da Korsan Jenny'yi oynadı. Weill'in bestelediği şarkıları söylediği çeşitli plâkları vardır.

ÜÇ KURUŞLUK OPERA
1955

John Gay'in «Dilenciler Operası»na dikkati ilk çeken Bertolt Brecht'in güvenilir iş arkadaşı Elisabeth Hauptmann'dı. Londra'da bu oyunun

çok başarılı bir yeni temsili verilmişti. Elisabeth Hauptmann hemen metni buldurdu ve kabaca çevirmeye başladı. Bütün boş vakitlerini verdiği Almanca metni sahne sahne Brecht'e letiyordu. Brecht de o sıralarda bir yönetmene söz verdiği epey iddialı bir oyunu üstünde çalışmaktaydı.

Gene de yeni projeye balıklama daldı; o zamanlar bile aynı anda birkaç işi birden yapmaya bayılıyordu. Çevresi müsveddelerle, bitmemiş sahne ve oyunlarla dolu olurdu. Üstüne üç-beş kelime çiziktirdiği bir kâğıt parçasını hiçbir zaman atamazdı. Gay'in oyununda on sekizinci yüzyıl Londra'sının orospuları, pezevenkleri, dilencileriyle tanıştı ve bundan pek hoşlandı. Niye onlar da onun dilini, Brecht'in dilini konuşmasınlardı?

Bu fikir hoşuna gittiği için, daha çok eğlence olsun diye, bir sahneyle oynamaya başladı. istediğini bırakıyor, istemediğini hiç acımadan kesip atıyor, uygun gördüğü yerde de yeni sahneler yazıyordu.

Zaten hep böyle davranırdı. Hayranları uyarlamalarından ve yeniden yazmalarından söz ederlerdi; düşmanları onun bu yöntemine hırsızlık, korsanlık, utanmazlık derlerdi. Modellerini bulduğu yerde benimseyiverirdi. Geçmiş ya da çağdaş büyük yazarlar olması, Villon, Marlowe, Shakespeare ya da Kipling, Gorki ve Klabund olmaları onu ilgilendirmezdi.

Bütün hayatı boyunca Brecht'in kısa kesilmiş saçları arasında eleştiri rüzgârları esti. Kimisine göre bu şaşılacak şey değildi : böyle dehalar karşısında dar kafalılar her zaman saldırıya geçerler. Başkalarına göre de şaşılacak şey değildi : böyle tehlikeli bir şarlatan kısa zamanda cezasını görür. O eski günlerde Berlin'de birlikte olduğumuz bir arkadaş bana şöyle demişti : «Brecht'in fikrî mülkiyet konusunda pek hassas olmadığını çocuklar bile öğrendi. Elbette aşırıyor — ama dahice aşırıyor ki, önemli olan da bu.»...

Bana Jenny rolü verilmişti. Aufricht, benim **Tango Ballad'ı** söyleyişimi dinledikten sonra Pepusch'un eskiden yazdığı müziği kullanmaktan vazgeçtiğini anlattı. Mrs. Peachum rolünü Helene Weigel oynayacaktı. Rollerimizi ezberlemeye başladık. Berlin'e döndüğümüzde Brecht'le Weill işlerini hemen hemen tamamlamışlardı. Yönetmen olan Engel artık rahatlayabilirdi. Neher'in işi de birkaç hafta önce bitmiş, dekor üstünde aşağı yukarı anlaşmaya varılmıştı. Şimdi provalara başlayabilirdik.

Tam bu anda talihsizlik zinciri ortaya çıktı. Ilk geceye bu kadar az zaman varken bu kadar fazla felâkete uğrayan bir başka oyun tiyatro tarihinde görülmemiştir. Bütün Berlin zavallı Aufricht'in nasıl dertte olduğunu konuşuyordu. Felâketler birbirini izliyordu. Klabund Davos da ölüm döşeğindeydi. Polly rolü için ideal olan karısı Carola Neher bütün provaları bırakıp İsviçre'ye, onun yanına gitti. Aufricht yerine birini bulmak için telâş içinde dört bir yana telefon ediyordu. Sonunda o rolü daha çok genç olan Roma Bahn'a verdi. Derken, Peachum'ı oynayacak aktör — yanılmıyorsam Peter Lorre — rolü bıraktı. Onun yerini almak için Dresden'den Erich Ponto'yu çağırdık. Mack the Knife'ımız, müzikal komedi yıldızı Harald Paulsen'le Mrs. Peachum'ımız popüler kabareci Rosa Valetti bu «berbat oyun»dan yakınıp duruyorlardı. Rosa Valetti'nin kendi repertuarı hiç de kibar sayılmazdı, ama **Cinsel Kölelik Baladı**'ndaki «pisliği» söyleyemem diye çığlık çığlığa bağırıyordu. Provaların son gününde, **Üç Kuruşluk Opera**'nın bir haftadan fazla süreceğine inanamadığı için, bir başka tiyatroyla kontrat imzaladı. Helene Weigel de genelev sahibesi rolü için zevksiz bir fikir geliştirdi — Lon Chaney tarzında, eski tip bir tekerlekli sandalyada oturan bacağı kesik bir kadın olmaya karar verdi; derken onun da apandisiti patladı, yerine başkasını bulmak gerekti.

Bir aktör olarak bile fazla kendini beğenmiş sayılması gereken Paulsen Mack the Knife rolünde ilk çıkışının çok etkileyici olmasını istiyordu. Metnin de buna göre yazılmasını talep ediyordu. Perde kalkarken, yalnız onu ele alan bir şarkı söylenmeliydi. Mümkünse, takmaya niyetlendiği mavi kravatın da sözü edilmeliydi bu şarkıda. Brecht bu lâfları bir karış suratla dinledi ve hiçbir şey söylemedi. Ama ertesi gün **Mack the Knife Şarkısı**'nın metnini getirip Weill'dan buna müzik yazmasını istedi. Bu şarkının bütün dünyada ün yapacağı aklımızdan geçmezdi. Panayırlarda şarkı söyleyen, rezil haydutların yaptıklarını en karmaşık biçimlerde anlatan panayır şarkıcılarının şarkıları model olarak alınmıştı. Weill şarkıyı bir gecede yazdı, üstelik, temsil için laterna getirecek laternacıyı bile buldu. Bu adamın adı Bacigalupo idi. Paulsen'in şarkıyı söylemesine izin vermedik. Bu iş Kurt Gerron'a verildi. O, hem Kaplan Brown'u, hem de sokak şarkıcısını oynayacaktı.

O günlerde kulise kimlerin gelip gittiğini hatırlayamıyorum. Yalnız Leon Feuchwanger aklımda. Onun katkısı büyük oldu : **Üç Kuruşluk Opera** adını bulan oydu. Brecht bunu hemen kabul etti, ertesi gün de yeni ad tiyatro kapısına kocaman harflerle asıldı...

Leon Feuchtwanger
1928

1918 yılı 1919'a atlarken, Alman Devrimi denen olayın patlak vermesinden az sonra Münih'teki apartmanıma çok genç bir delikanlı çı-

kageldi. Hırpanî kılıklı, ufak tefek biriydi, sakalı iyi traş edilmemişti. Duvara yakın duruyor, Suabia şivesiyle konuşuyordu, bir oyun yazmıştı, adı Bertolt Brecht'ti. Oyunun adı **Spartacus**'dü.

Çoğu genç yazarlar bir çalışmalarını sunduklarında, bu eserin kanayan yüreklerinden fışkırdığına getirirler lâfı : ama bu delikanlı üstüne basa basa, **Spartacus**'ü sırf para kazanmak için yazdığını söylüyordu.

O sıralar, dışavurumculuk, Alman tiyatrosunda büyük modaydı, bizim genç oyun yazarları da, uzun uzun ve sık sık tekrarlanan dramatik nutuklarla toplumsal kurumlarını kötü ama insanların iyi olduğunu vaaz eden oyunlar yazıyorlardı.

On dokuz yaşındaki Bertolt Brecht'in getirdiği elyazmasında bunun en ufak bir izine bile raslanmıyordu. Oyun aslında, hızla kaleme alınmış dramatik bir balad'dı, savaştan döndüğünde sevgilisini bir başkası tarafından gebe bırakılmış bulan bir askeri anlatıyordu : kızın para canlısı ailesi onu kapıdışarı ediyor, o da gidip proleter sokaklarında ve meyhanelerinde işçileri isyana kışkırtıyor, gazete binasını yıkıyor. Bundan sonra oyunun taslağı dağınıklaşıyordu; birkaç versiyonu vardı.

Bunların içinde, taşıdığı özellikler bakımından en ilginç olanı, bu mücadele sırasında kızın nasıl oğlanın yanında yer aldığını anlatıyordu; delikanlı kızın artık kendine döndüğünü görünce, ihtilâl başının çaresine baksın deyip, beklerken namusu hafifçe lekelenmiş olan kızı alarak oradan ayrılıyordu. Artık onun karnı toktu, ihtilâl ise açlar içindi; kocaman beyaz bir yatağın onları beklediği yuvalarına dönüyordu.

Bu, **Spartacus**'ün hiç de ebedî bir biçimde ifade edilmemiş olan içeriğiydi. Oyun kişileri modası olmayan vahşî, güçlü ve renkli bir dille konuşuyorlardı, bu dil kitaplardan okunmazdı, halktan duyulurdu.

Bu balad'ımsı oyunu okuduktan sonra, hırpanî kılıklı adama telefon edip neden bana yalan söylediğini sordum : bu oyunu sırf yoksulluktan yazmış olamazdı. Genç adam çok heyecanlandı ve neredeyse anlaşılmayacak bir şiveyle bana bağırmaya başladı. Oyunu elbette sırf para için yazmıştı, ama gerçekten iyi olan bir başka oyunu vardı, onu getirecekti. Getirdi, adı **Baal**'di. **Baal**'in adını taşıdığı tanrıyla hiçbir ilgisi yoktu, hattâ ondan daha çılgın, daha cümbüşlü bir kişiydi ve çok güzel bir işti bu.

Ne var ki, **Spartacus**'ün elyazması benim için tatsız sonuçlar doğurdu. O yılın ilkbaharı, Münih'te bir Sovyet hükümeti kuruldu. Çok kısa süren bu hükümetten sonra Beyaz ordular şehri yeniden işgal ettiler. Aydınların evleri arandı. Tabanca ve el bombalarıyla silâhlanmış askerler apartmanıma girip sürgülerimi, dolaplarımı açmamı emrettiler; ilk ellerine düşen **Spartacus**'un elyazması oldu. O sıralar Münih halkının hayatı pek kolay değildi; silâhlar çok kolay ateş alıyordu, yüzlerce insan öldürülmüştü. **Spartacus** elyazması olayı benim için kötü sonuçlar doğurabilirdi, ama askerler arasında birkaç Düsseldorf'lu öğrenci vardı, bunlar benim yazdığım bazı kitapları okumuş, oyunlarımı görmüşlerdi; onlara, bu **Spartacus**'ün bir propaganda malzemesi olmadığını anlatmayı başardım.

Sonra, **Spartacus**'ün oynanması için ısrar etme fırsatı bulduğumda Brecht'i, oyunun adını **Gecede Davul Sesleri** olarak değiştirmeye ikna ettim.

Anna Seghers
1957

Bir keresinde Brecht bana, tek cümleyi bile düşünmeden yazmamamı söylemişti. Her cümlenin sorumluluğunu yüklenmek zorundasın. Hem yalnız anlam için değil. Her kelime, her virgül için. Hiçbir cümleyi tekrar tekrar kontrol etmeden geçmemelisin.

Bu doğru. Ne yazarsam yazayım, onun öğüdünü hatırlarım. Ama her zaman tutamam bu öğüdü. Şimdi, bu satırları yazarken bile tutmuyorum. Ama onun hakkında neden bu kadar hızlı ve neden bu kadar kısa yazdığımı anlayacak tek insan da Brecht'tir. Onun için yazdıklarımı iki iş arasına sıkıştırmamı anlardı. «Hayat yoğun bir şekilde işgal edilmiştir,» cümlesini çok severdi.

Büyük ya da küçük bir olay olduğunu öğrendiğim hiçbir gün geçmiyor ki, «Brecht bunu yazmalıydı» diye düşünmeyeyim. Ne kadar çok eser bırakmış olursa olsun, hiç durmadan onun mezarının üzerinden akıp giden gerçekliklerin artık onun tarafından betimlenemeyeceğini düşünmek beni üzüyor. Fikrini sormak istiyorum, cevap vermiyor; övmek istiyorum, sevinmiyor, kavga etmek istiyorum, canı sıkılmıyor; önemli bir şey göstermek istiyorum, şaşırmıyor; komik bir şey anlatmak istiyorum, gülmüyor. O kadar bizimdi ki; her şeyiyle bizimdi. İnsanın zihnindeki bulanıklığı dağıtıverirdi. Yapıcıydı. Bir keresinde şöyle dediğini hatırlıyorum : «Bahçeye çıkmak istediğinde bütün evi dolaşmak zorunda değilsin; çalışıyor bile olsam insanların odamdan geçmeleri beni rahatsız etmez».

Hayatta hiç kimse gösteriş merakından, onun kadar uzak olamaz. ■

Brecht, Althusser ve Marksist Sanat

Marksizm, hayatın bütün alanlarını kapsayan bir dünya görüşü olduğu halde, politika pratiğinin bugünkü dünyada edindiği öncelik, bu dünya görüşünün bazı alanlarda yeterince gelişmesini geciktiriyor. Sanat ve edebiyatın da, Marksizm içinde oldukça sık tartışılmakla birlikte, bu yeterince incelenmemiş alanlar arasında oldukları söylenebilir. Klasik Marksist bilgiler bu alanları **genel** olarak tanımamıza yetecek bilgileri veriyor, ama daha özel konularda tartışmaların hâlâ sürüp gitmesi burada daha bir hayli araştırma yapmaya gerek olduğunu gösteriyor. Bilindiği gibi Marksist teoriye göre sanat (ve edebiyat) bir üstyapı kurumu, bir bilinçlilik biçimidir. Bir bilinçlilik biçimi olarak, aynı zamanda kendine özgü bir «bilgi» biçimidir. Belki de bu bilgi türünün **özgüllüğünü** tanımlamak, başka toplumsal kurum ve düzeylerle ilişkilerini tesbit etmek bizi bu konuda bir çözüme yaklaştırır. Bu sayıda böyle bir tartışmayı ancak kısmen başlatıyoruz. İleride, sorunun temellerini inceleyen başka teorik yazıları da çevirdikçe (örneğin, Godelier'nin «Mit ve Tarih» üstüne yazısı gibi) konuya daha geniş kapsamlı bir şekilde yaklaşmamız mümkün olacak. Sanat ve edebiyat, bir kültür dergisi olan **Birikim**'in başlıca ilgi alanlarından biridir.

Marksist sanat eleştirmenleri sanatın dış gerçekçiliği yansıttığı ve bu anlamda bilgi taşıdığını genel olarak kabul etmişlerdir. Ancak, bu genel ortak noktadan sonra, hangi gerçekliğin yansıtılacağı (varolan gerçeklik mi, potansiyel gerçeklik mi? gibi) ve nasıl yansıtılacağı (yani, biçim sorunu) devrimci düşünce içinde tartışmalara yol açmıştır. Brecht'in, gerek sanat ürünleri, gerekse eleştirel yazılarıyla ortaya koyduğu sanat anlayışının, Marksist sanat için önemli bir yorum getirdiği söylenebilir. Ne var ki Brecht de teorik yazılarıyla geniş anlamda bir **poetika** kurmamıştır. Tiyatro için yazdıkları bir tiyatro teorisi oluşturmaya yetmekle birlikte, genel bir sanat teorisi olma iddiasında değildir. Dolayısıyla, Brecht'in sanat anlayışına eğilen bizler, hem onun verdiği ürünlerin gerisinde yatan anlayışı yorumlayıp sistemleştirmek, hem de ortaya çıkan bu sistemin Marksist sanat anlayışı çerçevesinde yerini belirlemek gibi ikili bir görevle karşı karşıyayız.

Althusser, **Pour Marx** adlı kitabından aldığımız buradaki yazısıyla işte bu sistemleştirme işine girişiyor. Vurgulamak istediği nokta, Brecht'in eserlerinin, çeşitli Marksist sanat ürünleri arasında bir küme olmakla kalmayıp, Marksist sanatın alması gereken niteliğe en fazla yaklaşan ürünler olduğudur. Bu, bizim de tartışılmaya değer bulduğumuz bir tez. Althusser'in, Brecht'in ideolojiyi ele alışı üstüne söylediklerini yazısında okuyacaksınız. Biz şimdi, bu anlamda bir «ideoloji» kavramının ilk kez kullanıldığı **Alman İdeolojisi**'nden bazı parçalara bakarak o yazıya hazırlık yapalım.

Marx ile Engels'in **Alman İdeolojisi**'nden beri savunageldikleri gibi,

> İnsanlar bugüne kadar, kendi haklarında; ne oldukları ya da ne olmaları gerektiği hakkında her zaman yanlış fikirlere kapılmışlardır. Aralarındaki ilişkileri; Tanrı hakkında, normal insan ve başkaları hakkında besledikleri fikirlere uygun olarak düzenlemişlerdir. Zihinlerinin ürünleri olan bu fikir ve tasavvurlar onları hakimiyetleri altına alacak kadar güçlenmiştir. (**Alman İdeolojisi,** çeviren Selâhattin Hilâv, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1968, s. 27.)

Bu yanlış düşünceler, dış dünya ile ilgili olduğu halde, dış dünyayı çarpıtarak gösterirler. Bu çarpıtma işlemini yapan, insanların içinde yaşadığı toplumsal formasyonlardır. Bir toplumsal formasyonun üyelerine verdiği ters bilgilere dayalı düşünce biçimlerine «ideoloji» diyoruz.

> ... hem ahlâk, din, metafizik ve her çeşit ideoloji; hem de bunlara tekabül eden bilinç şekilleri, bağımsız gibi görünmek özelliğini artık koruyamazlar. Bunların tarihleri yoktur; gelişmeleri de sözkonusu değildir. (**Aynı yerde**, s. 49).

İdeolojik düşünce hep kendi içine kapalı, mecazî bir deyimle «döngüsel» olduğu için gelişemez ve hep kendini tekrarlar. Gerçek hayata açılmadığı, gerçek bilgiyle kendini aşmadığı, her zaman toplumsal formasyonun kendi iç ilişkilerini yansıttığı için, tarih-dışıdır.

Bu ideoloji, bu kapalı düşünce, yalnız eleştiriyle aşılmaz. Yani, sorun «yanlış» düşünceleri eleştirerek insanın «doğru» düşünmesini sağlamak değildir. İdeolojiler, son analizde, devrimlerle değişir. Eleştiri bunu destekler, ama bunun yerine geçemez. İdeolojik düşünceden ideolojik olmayan düşünceye, yani bilime geçiş, gene düşünce düzeyinde bir olay olduğu halde, geçişi başlatan adım somut pratikten, politikadan gelir :

> Demek ki gerçek ve pozitif bilim; (yanı) pratik faaliyetin, insanların pratik gelişmesinin sürecinin analizi, ancak spekülasyonun bittiği yerde (gerçek hayata) başlar. Bilinç hakkında söylenen boş sözler sona erer ve bu sözlerin yerine gerçek bilginin geçmesi gerekir. (**Aynı yerde**, s. 50.)

İşte Althusser'e göre Brecht'in sanatının büyük önemi, yalnız şu ya da bu dış gerçekliği yansıtmak («gerçek bilgi» vermek) değil, aynı zamanda bilgi sürecini ve toplumsal yapıyı göstermektedir. Brecht bunu oyunlarının yapısıyla gerçekleştirir. Diyalektiği, kişilerinin ideolojik bilinçlilikleriyle, hepsini saran toplumsal gerçeklik arasına koyar. Onu yüzlerce yıllık burjuva sanatından radikal bir şekilde koparan ve **Marksist** bir sanatın kurucularından biri yapan özelliği budur.

Burjuva sanatı, burjuvazinin bireyciliği gereği, diyalektiği, çelişkileri içselleştirmişti. Lukacs gibi devrimci eleştirmenler de onların bu ana yöntemlerinin sürdürülmesini, toplumsal gerçekliğin romanın merkezindeki tipler, karakterler yoluyla ve onların bilinçlilikleri içinde gösterilmesini öğütlüyordu. Brecht'e göre ise bireysel bilinçlilik «ideoloji»nin taşıyıcısıdır. Bir Raskolnikof tipini ele alalım. Romanın başında belli bir ideoloji ile hareket eder, romanın sonunda kendini aşmış, olumlu bir yere varmış **gibidir.** Bu, şüphesiz bir çeşit diyalektiktir; bir değişimdir.. Ama kendi bireysel biliçliliği içinde kaldığı için gene de eksik ve yanlış bir diyalektiktir. Varacağı nokta, çıkışıyla belirlenmiştir. Sorunsalı aynıdır. Ondokuzuncu yüzyılın insan anlayışının bir kutbundan öbürüne geçmiştir. Biz, romanın bütün eylemini ve bütün insanlık tartışmasını Raskolnikof'un bilincinin sınırları içinde izlediğimiz gibi, romandaki başka karakterler de o bilince uygun yaratılmıştır. Örneğin, bir Sonia, Raskolnikof'un **kendine göre** olumlu yönelişini simgeler, bir Svidrigailof ise bunun karşıtının temsilcisidir. Böylece bireysel bilincin merkezi oluşturduğu bir romanda, başka karakterler de gene aynı bilinçliliğin uzantıları olarak yer alırlar. (Ancak Dostoyevski, işe bu roman anlayışı ile başladığı halde, kişilerini çok-sesli bir koro halinde konuşturmaktaki, yani mümkün olduğu kadar ayrı ve bağımsız çizgileri bir romana yerleştirmekteki başarısıyla — Lunaçarski'nin de değindiği gibi — bu klasik roman anlayışını neredeyse bir çatlama noktasına vardırır). Bu yapı, şüphesiz yalnız Dostoyevski'de değil; Stendhal'de Balzac'da ve bütün burjuva gerçekçilerinde vardır. Brecht, Marksizm'in gerçeğinin burjuva gerçekçiliğinden ayrı olması gerektiği düşüncesine dayanarak, bu yeni gerçekçiliği yansıtacak yeni bir gerçekçi sanat yapısının araştırmasını yapar. Bu nedenle de oyunlarından **merkezi** siler. Althusser bunu uzun uzun yorumluyor.

Bu noktada, Althusser'in değindiği bir başka soruna da kısaca göz atabiliriz. Bu sorun, sanat tartışmalarında önemli yer tutan «biçim-içerik» sorunudur. Aristoteles'den beri süregelen bu ayrım aslında bir soyutlamadır. Çok za-

man, bir sanat eserinin değişik görünümlerini tartışırken pratik bir kolaylık sağlayabilir. Ama kesinliği olan bir teorik kavram gibi ele alıp uygulamaya kalkıştığımızda bizi çok yanlış sonuçlara da götürebilir.

Genel mantıkta, «bütün, parçalarının toplamına eşittir» gibi bir önerme tartışılmaz bir doğru olarak kabul edilirken «biçim-içerik» ayrımı şüphesiz geçerliydi. Ama bugünün bilimi, «Bütün, parçalarının toplamından fazladır» diyor. Yani, bütünün yapıcı özellikleri teker teker parçalarından anlaşılamaz, çünkü bunların bütün içinde eklemlenişleri, teker teker özelliklerinin dışında yeni özellikler doğurur. P ögelerinin R ilişkisi içinde karşılıklı etkileşimleri, R^1 ilişkisi içinde olduğundan farklıdır. Dolayısıyla aynı ögelerin R ve R^1 içinde davranışları da farklıdır. Gene çağımızda «yapı» ile «süreç» arasındaki ayrım da kalkmıştır. Temelde statik bir dünya görüşünün ürünleri olan «biçim-içerik» gibi kategoriler Marksist diyalektiğin gerisinde kalmış kavramlardır (yukarıda anılan, pratik kullanılabilirlik kolaylıkları dışında).

Brecht'in kurduğu oyun yapısı da klasik «biçim-içerik» ayrımlarının ötesinde bir anlayışı gösterir. Oyunun içinde çeşitli temalar işlenir, çeşitli sözler söylenir. Ama oyunun bütününü bunlarla açıklamak mümkün değildir. Brecht, filan konuda «yabancılaştırma etkisi» ile, bir oyuncuya söylettiği didaktik sözlerle varmaz sonuca. Bunlar şüphesiz önemlidir, ama aslında oyunun yapısı, oyunun nihaî anlamıdır. Söylenen herhangi bir söz değil, oyun kendisi, hayatın yapısını verir. Böyle bir yapıya erişebildiği için, Brecht, devrimci ya da burjuva bütün sanatçıların uyguladıkları «biçim»lerden yararlanmakta kendini serbest sayar. Bunları «teknikler» olarak alır ve kendi kurduğu bütün içinde eritir.

Brecht'in başarıları arasında önemli bir tanesi de Marksist sanat tartışmalarının bir başka yanına ışık tutmaktadır. Bu, sanatın kitlelere ne vereceği, hangi yöntemle bir şey vereceği sorunudur. Epik tiyatroda seyirciyle kurulan ilişki yepyeni bir ilişkidir. Bunu tiyatro sınırları dışında, genel olarak sanatla sanatın **alıcısı** arasında bir ilişki olarak görmek mümkün, hattâ gereklidir. Brecht tiyatronun klasik yapısını kırarken seyirciyle ilişkinin niteliğini de değiştiriyor. Oyuncu oynadığı oyunun seyircisi haline gelirken, seyirci, sahnede sergilenen sorunun **oyuncusu** haline getiriliyor. Ama tabiî tiyatro binası içinde değil, dışarıda, hayatın içinde. Althusser bu konuyu da çeşitli yanlarıyla tartışıyor.

Son olarak, o yazıda olmayan, ama bu konuyla doğrudan bağıntılı bir soruna da kısaca değinebiliriz. Devrimci sanat üstüne tartışmalarda sanatın rolü değişik biçimlerde yorumlamıştır. Sanattan çok kısa vadeli, «ajitatif» görevler bekleyen bir anlayış vardır. **Bundan** türeyen bir tavır da, sanatın böyle bir görevi yerine getirmekte yetersiz kaldığını görüp, sanatın işe yaramaz bir şey oldugu sonucuna varmaktır. Türkiye'de nedense çok yaygınlık kazanabilen bir **ideolojik** tavır bu.

Brecht'in bu konuda bize gösterdiği, sanatın bu gibi kısa vadeli sorunlar için bir eylem çağırısı olmaktan çok, neredeyse teori gibi uzun vadeli bir bilinç vericisi olmasıdır. Bu bakımdan, «düşünsel teori-duygusal sanat» ayrımını geçersizleştirmektedir. Sanat, **ideolojik** bir bilgi değildir kendi içinde. İdeolojik bir bilgi teorisine uygun olarak yazıldığı oranda ideolojiktir, ama bilimsel bir dünya görüşünün ürünü olan sanat gerçek somut bilgiyi iletebilir. O zaman, sanatla bilim arasında, bilgi taşımak bakımından, bir karşıtlık değil, bir iş bölümü vardır. Hayat üzerine teorilerimiz, soyut ve genel planda işler; sanat ise bunları somut, gündelik plana indirir. Ama bu iki bilgi arasında **türsel** bir ayrım yoktur.

Sanatın yeri, önemi, görevi, v.b. sorunlar herhalde bu noktanın aydınlanmasıyla çözülecek. Başlangıçta belirtildiği gibi, başka çeviriler de yayımlayarak daha genişlemesine tartışacağız bu konuyu. ■

LOUIS ALTHUSSER

Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar

Çeviren TACİSER BELGE

... Aklıma Brecht'in büyük oyunlarının ortaya çıkardığı sorunlar geliyor: yabancılaştırma etkisi ya da epik tiyatro gibi kavramların da ilkede yeterince çözememiş olduğu sorunlar.* Bertolazzi'nin oyununda gizil bir asimetrik-eleştirel yapının, kenarda-oynanan-diyalektik yapının, **Yiğit Ana** ve (hepsinden çok) **Galileo** gibi oyunların da özünde bulunması dikkatimi çekti. Burada da gene, karşılıklı olarak bir bütünleşmeye varmayan zamansallık biçimleriyle karşılaşırız;* içten bağlı bu iki zamansallık biçimi yanyana varolur ama sanki birbiriyle ilintili değildir ve hiçbir zaman birleşmez. Alanı saptanmış, ayrı ve görünürde herhangi bir temele oturmayan bir diyalektik içinde, içiçe örülmüş yaşanmış ögeler bu zamansallık biçimlerinde yer alır. Bu yapıtlar içsel bir ayrışım (disassociation), çözülmemiş bir başkalıkla göze çarparlar.

Bu özgül gizil yapının dinamiği ve özellikle, diyalektik bir zamansallıkla diyalektik-olmayan bir zamansallığın hiçbir açık bağlantısı olmadan yanyana varolmaları bilinçlilik yanılsamasının (hep kendisinin diylektik olduğuna inanan ve öyle geçinen) gerçek bir eleştirisinin temelidir. Uydurma diyalektiğin (çatışma, tragedya vb.) gerçek bir eleştirisinin temeli ancak şaşırtıcı gerçekliğin kendisi olabilir ve bunun için gerçeklik bir yüzleşme (recognition) anı beklemektedir. Böylelikle, **Yiğit Ana**'nın körlüğünden doğan kişisel tragedyaları, açgözlülüğünün düzmece zorunluğu oyundaki savaş olayının karşıtıdır; **Galileo**'da ise karşıtlık gerçekliğe sabırsızlanan bilinçliliğe göre daha yavaş ilerleyen tarihtir. Aynı zamanda bu tarih, kendi kısa ömrü boyunca hiçbir zaman bir şeyi bütünlüğü içinde «kavrayamayan» bilinçlilik için şaşırtıcıdır da. Bilinçlilik (kendine özgü durumunu diyalektik-trajik biçimde yaşayıp bütün dünyanın da bu itkiyle işlediğine inanır. Gerçeklik bu sözde — diyalektiğe ve belli ki diyalektik olmayan bu gerçekliğe karşı ilgisiz ve yabancıdır.) ile gerçekliğin bu sessiz karşılaşması bilinçlilik yanılsamasının içkin bir eleştirisini mümkün kılmaktadır. Bunların oyunda sözle dile gelmesi hiç önemli değildir (Brecht'te söylenir, öykü ya da türkü biçiminde): son kertede bu eleştiriyi getiren kelimeler değil, oyunun yapısındaki ögelerin güçleri arasındaki içsel denge ve dengesizliklerdir.* Çünkü doğru bir eleştiri bilinçli olmadan önce zaten içkin, gerçek ve geçerli olmalıdır. Sanırım bu asimetrik, merkezsiz yapı maddeci nitelikte bir tiyatro çalışmasının vazgeçilmez temeli olarak görülmelidir. Analizimizi bu noktada biraz daha yürütürsek Marx'ın şu temel ilkesiyle karşılaşırız: ideolojik bilinçliliğin hiçbir türü, kendi içsel diyalektiği ile, kendinden bir kaçış sağlayamaz;* **kesin söylemek gerekirse, bilinçliliğin diyalektiği diye bir şey olamaz,** kendi çelişkileri yoluyla gerçekliğin kendisine ulaşabilecek bir bilinçlilik diyalektiği yoktur; kısacası, Hegelci anlamda fenomenoloji olamaz, çünkü bilinçlilik ger-

* Brecht'in asıl başarısının, «epik» ya da «yabancılaştırma» gibi deyimlerle anlatılanın çok daha ötesinde olduğu.

* Oyunda gösterilen nesnel toplumsal olayların zamansallığı ile kişilerin ideolojik bilinçliliklerinin bundan ayrı zamansallığı. İkisi ayrı, ama birbirine bağlı ideoloji, Althusser'e göre, zaman-dışı bir yapıdır. Bireysel, öznel bakış, «tragedya», «çatışma» gibi, kişisel sorunları çerçevesinde hayatı kavrar, nesnel olayları öznelleştirir. Gerçek diyalektik, bu uydurma diyalektiğin dışında akmaktadır. Brecht bu iki ayrı diyalektiği, zamansallığı, dolayısıyla gerçekliği birbirine çarparak, hayatla ilgili eleştirisi getirir.

* Oyunda herhangi bir tema işlenebilir, çeşitli (önemli) yargılara da varılır. Ama Brecht'in oyunlarında en önemli sözü, kişiler, anlatıcılar, v.b., değil, oyun yapısının kendisi söyler.

* Bilinçlilik, kendi içinde kalarak gerçekliğe varamaz. Bilginin diyalektiği düşünce ile dışındaki maddedi nesne arasındadır. Bilincin gelişmesi ile maddenin gelişmesi ayrıdır. Pra-

çekliğe kendi içsel gelişimi ile değil radikal bir bulguyla, **kendinden başka olanın bulgulanmasıyla ulaşır.**

Brecht'in klasik tiyatro sorunsalının üstesinden gelmesi (bir oyunun anlamını ve uzak anlamlarını (implications) kişinin bilinçliliği olarak temalaştırmayı yadsıması) kesinlikle bu anlamdadır. Bununla, seyircisine yeni, doğru ve etkin bir bilinçlilik yaratmak için, Brecht dünyasının, kişinin bilinçliliği şeklinde beliren kendini düzeltme, kendini yansıtma gibi büyük özentileri zorunlu olarak dışarıda bırakması gerektiğini kastediyorum. Klasik tiyatro bize (Ama Shakespeare ve Moliére bunun dışında tutulmalı ve bu ayrıcalık da açıklanmalıdır) tragedyayı, tragedyanın koşullarını ve «diyalektiğini» verdi — ve bütün bunlar merkezdeki karakterin kurgusal (speculative) bilinçliliğinde yansıyordu. Kısacası; klasik tiyatro, tüm anlamını konuşan, hareket eden, düşünen, gelişen bir insanda yansıtır; tragedya budur bizim için. Klasik estetiğin bu biçimsel koşulu (yani o ünlü «üç birlik»i* denetleyen dramatik bir bilinçliliğin merkezî birliği) ile oyunun maddî içeriği arasındaki sıkı bağlantı sanırım bir raslantı değildir. Demek istediğim şudur; klasik tiyatronun hammaddesi ya da temaları (politika, ahlâk, din, 'şan', şeref, 'tutku' vb.) kesinlikle ideolojik temalardır ve bunlar, ideolojik yapılarına değgin hiçbir sorguya yani eleştiriye uğramadan, öylece bırakılmışlardır («görev» ve «şan»a karşıt olarak konan «tutku»nun kendisi ideolojik bir karşılıktan başka bir şey değildir, — hiçbir zaman ideolojinin etkili bir çözülüşü değildir).* Peki, o zaman bu eleştirilmeyen ideoloji bir toplumun ya da bir çağın içinde kendisini görüp tanıdığı (ama bilmesi anlamında değil) o «herkesin bildiği» «ünlü» yalınkat mitler değildir de nedir, somut olarak? Bu onun kendisini tanımak için baktığı ama kendisini bilmek istedikçe kırması gereken ayna değil midir? Bir toplumun ya da bir dönemin ideolojisi onun kendi bilinçliliği değil de nedir? Yani, kendi yalınkat mitleri içinde kendi dünyasının bütünlüğünü yaşayan ve kişinin bilinçliliği görüntüsünde kendine aynı anda biçimler arayan, bunları içeren ve sonunda doğal olarak bulan bu dolaysız malzeme o toplumun ya da o dönemin bilinçliliği değil midir? Klasik çağda bu mitler (ideoloji olan mitler) neden **genellikle** bir soruşturmaya uğramadı diye sormuyorum. Gerçek özeleştiriden yoksun bir çağ (politika, ahlâk ve din üzerine gerçek bir teori için ne gereçleri olan ne de buna ihtiyaç duyan) kendini eleştirel olmayan bir tiyatroda yansıtmak ve tanımak eğilimindedir.* Brecht bu biçimsel koşullardan kopmuştur, çünkü kendisi zaten bunların maddî koşullarından kopmuştur. Brecht'in baş ereği, insanların içinde yaşadıkları kendiliğinden ideolojinin bir eleştirisini yaratmaktır. Bu nedenle de kendi oyunlarında, ideolojinin estetiğinin bu biçimsel koşulunu, kişinin bilinçliliğini (ve bunun klasik türevlerini : üç birlik kuralını) ister istemez dışarıda bırakmak zorundadır. Ona göre (gene «büyük yapıtlar»ı tartışıyorum) hiçbir karakter bilinçli olarak, tragedya koşullarının tümünü birden kendi içinde taşıyamaz.* Ona göre kişinin bütünsel ve yalınkat bilinçliliği, bütün dramın aynası, ideolojik bilinçliliğin bir görüntüsünden başka bir şey değildir. Bu görüntü kendi tragedyasında bütün dünyayı içerir, ancak bu dünya yalnızca ahlâk, politika ve din, kısacası mitler ve uyuşturucu maddeler dünyasıdır. Bu anlamda, Brecht'in oyunları merkezsizdir, çünkü merkezleri olamazdı;* çünkü yanılsamalar içinde yalın bilinçlilik Brecht'e her ne kadar bir başlangıç noktası sağlıyor olsa da, o buna istediği merkezî konumu vermez. İşte bu nedenle, deyim bağışlanırsa, merkez hep başka bir yandadır; kişinin bilinçliliğinin aldatmacalardan kurtulması sözkonusu olduğu sürece merkez hep geciktirilir, ötededir, yatik, bilincin dış dünyaya doğru uygulanmasının ve böylece somut bilginin üretilmesinin aracıdır. Bu yüzden bilinçliliğin diyalektiği, eksik bir diyalektiktir. Klâsik tiyatro, oyunun bütün anlamını bireysel bilinçliliklerde temalaştırdığı için yanıldı. Brecht oyunlarında bireysel bilincin diyalektiğiyle toplumun nesnel diyalektiğini ayırır.

* Yunan tragedyasının uyguladığı, Klâsik Fransız tiyatrosunun devraldığı «zaman - mekân - konu» birliği. Tek bir konuyu işleyen eylemin tek bir mekân ve tek bir zamanda geçmesi.

* Klâsik tragedyanın kahramanları «şeref» ve «ıhtiras» gibi değerler arasında bocalıyarak **trajik** olurlar. Oysa bunlar gene bir bilinçliliğin içsel karşıtlıkları, dolayısıyla diyalektik olmayan çatışmalardır. Sözkonusu bilinçliliğe bu değerleri empoze eden de, toplumlarının yalınkat, eleştirisiz ideolojisidir.

* Bu çeşit tiyatroda, toplumda hazır olan ideoloji oyunun temalarını önceden belirlemiştir. Karakterin bilinçliliğinin nasıl işlenince estetik olacağı da önceden belirlenmiştir. Dolayısıyla bu çeşit tiyatro kendini eleştirip aşmaz, sadece kendini tekrarlar.

* Bireyci burjuva sanatı, hayatın bütününü, bireyin bilinçliliğine sığdırır. Brecht de, Lukacs'a, bunu tekrarlamayı önerdiği için kızıyordu. Çünkü bireyin bilinçliliği son analiz. de **ideolojik**'tir.

* Tek bir bireysel bilinçlilik oyuna egemen olmayınca, oyunun merkezi de olmuyor.

nılsamadan gerçekliğe doğru bir devinimin içindedir. Bu ana nedenden ötürü, oyunda gerçekten ortaya çıkan eleştirel ilişki kendi başına temalaştırılamaz; bu nedenle kendi başına hiçbir karakter «tarihin ahlâkı» olamaz,* bu karakterlerden birinin oyun bittikten sonra maskesini çıkararak sahnenin önüne gelip «dersi toparlaması» dışında. (Ama o zaman o da oyuna dışarıdan bakıp düşünen bir seyirci ya da daha çok «biz elimizden geleni yaptık, gerisi size düşüyor» diyerek oyunun akışını uzatan biridir.)

* Hiçbir zaman tek bir karakter «tarihin bütün anlamını» içermez ve söylemez. Birey tarihi değil, tarih bireyi kucaklar.

Neden oyunun gizil yapısının dinamiğinden sözetmemiz gerektiği şimdi daha bir açıklık kazandı sanıyorum. Oyun ne oyunculara ne de onlar arasındaki açık ilişkiye indirgenemeyeceğine göre tartışma konumuz yapıdır;* ancak kendiliğinden ideoloji içinde yabancılaşmış kişinin bilinçliliği ile (Yiğit Ana, oğulları, ahçı, rahip vb.) onların varoluşlarının gerçek koşulları savaş, toplum) arasındaki dinamik ilişkinin sözü edilebilir. Kendi başına soyut olan bu ilişki (kişinin bilinçliliğine göre soyut — ama gerçekte somut olan da bu soyutluktur) ancak karakter, karakterlerin jestleri, davranışları ve «tarihleri» olarak oynanabilir, yansıtılabilir; «tarihleri» ise ancak onları içerirken onların ötesine de ulaşan bir ilişki olarak yansıtılmalıdır; yani, soyut yapısal ögeleri (**El Nost Milan**'daki değişik zamansallık biçimler, dramatik kalabalığın dışsallığı gibi yapısal ögeler), bunların dengesizliğini, böylece de bunların dinamiğini işleten bir ilişki olarak görülmelidir. Bu ilişki, bütünüyle eleştirel kalma ereğini bozmadan, hiçbir «karakter» tarafından tam anlamıyla temalaştırılamayacağına göre, ister istemez gizil kalacaktır. İşte bu nedenle, eylemin bütünü, bütün karakterlerin varoluşları ve devinimleri bu ilişkiyi içerse de, bu karakterlerin daha derindeki, bilinçliliklerinin ötesindeki anlamları da gene bu ilişkidir. Bilinçliliklerinin ötesinde — böyellikle de karakterlerden gizli olan bu ilişki ancak, oyuncular tarafından görülmedikçe seyirci tarafından görülebilir* — ve böylece seyirciye görünmesi de açıkça verilmemiş bir algı şeklindedir. Seyirci bu ilişkiyi başından beri onu saran ama aslında içinden doğduğu karanlık gölgeden ayırdetmek, çekip çıkartmak ve ele geçirmek zorundadır.

* Oyunun asıl anlamı, kişiler arası bütün ilişkilerin, söylenen bütün sözlerin (hattâ didaktik uyarıcı konuşmaların) ötesindedir. Bunlar oyunun **görünür** yanları olduğuna göre, anlam, **görünmeyen** yapıdadır

* Karakterler, içinde yaşadıkları tarihî kesiti bilinçlerinde yansıtsalar, bu gene ideolojik olurdu. Onlar, ilişkilerini tam bilincine varmadan yaşadıkları oranda, seyirci olaya eleştirel gözle bakabilme imkânını kazanır.

Belki bu değinmeler Brecht'in yabancılaştırma-etkisi teorisinin ortaya çıkardığı sorunlara ilişkin daha kesin bir fikir veriyor. Bu etki yoluyla Brecht, seyirci ile sahnedeki oyun arasında yeni bir ilişki yaratmayı umdu: eleştirel ve etkin bir ilişki. Brecht tüm duygusal enerijsinin teatral arınma (katharsis)* üzerinde yoğunlaştığı ve «kahraman»ın kaderine bağlandığı klasik özdeşleme biçimlerinden kopmak istedi. Seyirciyi sahnedeki oyundan uzaklaştırmak istedi ama verdiği durumda seyirci için kaçmak ya da basit bir eğlentiyle işi geçiştirmek imkânsızdı. Kısacası; seyirciyi bitmiş olan oyunu tamamlayan ama gerçek hayatta tamamlayan bir oyuncuya dönüştürmek istedi.* Brecht'in bu derin teorisi yabancılaştırmanın salt teknik ögelerinin bir işlevi olarak yorumlandı; rol yapmada bütün o «etkileyicilik», «şiirsellik» ve «acıklılık»ın bırakılması; doğal olmaktan vazgeçilmesi; sahnenin göze çarpan herhangi bir rahatlatıcı görüntüyü yoketmek istercesine beliren sadeliği (**Yiğit Ana**'daki donuk sarı ve kül rengine bakınız): «tek boyuttan» ışıklandırma; konjonktürün (gerçekliğin) dışsal bağlamına seyircinin dikkatini çeken yazılı pankartlar vb. Bu sav aynı zamanda psikolojik yorumların merkezi özdeşleme olayıdır ve bunun klasik desteği de oyundaki «kahraman»dır (ister olumlu olsun ister olumsuz). Kahramanın yani özdeşleme nesnesinin ortadan kaldırılması yabancılaştırma-etkisinin biricik önkoşulu olarak görüldü (kahraman yoksa özdeşleme de yok — kahra-

* **Katharsis**: «Klasik Yunan tragedyasında Aristoteles'in tesbit ettiği özellik. Seyirci, kendini karakterle özdeşler, onun başından geçeni kendisi de yaşar gibi olur ve böylece kendisi de oyun sonunda arınır, boşalır.

* Katharsis'in karşıtı olan Brecht tiyatrosunda seyirci tiyatroda arınmaz. Tiyatroda aldığı bilinçle, tiyatroda oynanan oyunun, hayattaki gerçek biçiminin etkin oyuncusu olur.

manın itilişi Brecht'in maddeci görüşüyle de birleştirilince — tarihi yapanlar kahramanlar değil yığınlardır). Şimdi, bana kalırsa bu yorumlar önemli sayılabilecek birtakım kavramlara uygun olmakla birlikte, belirleyici değildirler ve teknik ve psikolojik koşullardan da öte bir anlayışla, bu çok özel eleştirinin seyircinin bilinçliliğinde kurulması gerekmektedir. Başka türlü söyleyecek olursak, seyirciyle oyun arasında bir uzaklık yaratılacaksa, bu mutlaka bir yolu bulunup oyunun içinde yapılmalıdır ve yalnızca oyunun (teknik olarak) ele alınışında ya da karakterlerin psikolojik yapılarında kalmamalıdır (bunlar gerçekten kahraman mı yoksa kahraman sayılmazlar mı? **Yiğit Ana**'da damdaki dilsiz kızı ele alalım; üzerine saldıracak düşmandan habersiz olan kenti uyarmak için cehennemî trampetini çalar ve bu yüzden vurulur. Aslında o da «olumlu bir kahraman» değil midir? Elbet, bu ikincil karakterlerle de geçici olarak «özdeşleriz» kendimizi). Bu uzaklığın yaratıldığı ve yansıtıldığı yer oyunun kendisidir, onun içsel yapısının dinamiğindedir ve aynı anda hem bilinçlilik yansılsamasını eleştirir hem de onun gerçek koşullarını açıklar.

Bu — gizli yapının dinamiğinin oyun içinde bu uzaklığı yaratışı — seyirciyle sahnedeki oyun arasındaki ilişki sorununu göz önüne sermek için başlangıç noktamız olmalıdır. Burada da gene Brecht, yerleşik düzeni altüst eder. Klasik tiyatroda, bu belli ki oldukça kolaydı; kahramanın zamansallığı tek zamansallıktı, geri kalanlar ona bağımlıydı, hattâ düşmanları bile onun ölçülerine göre yapılmıştı, onun düşmanı olacaklarsa böyle olmak zorundaydılar, ancak kahramana bağlı olarak varolabilirlerdi.* Düşman gerçekten **onun** düşmanıydı; aralarındaki savaşta düşmanın ona bağlı olduğu kadar kahraman da düşmana bağlıydı, düşman kahramanın «öteki» kişiliği, yansısı, baştan çıkarıcısı, karşıtlığıydı. Kahraman gündüzse, düşman onun gecesiydi, onun kendine karşı dönmüş bilinçliliğiydi. Hegel haklıydı, onun kaderi bir düşman gibi kendinin bilincinde olmasıydı. Böylelikle mücadelenin içeriği kahramanın kendi bilinçliliği ile özdeşleştiriliyordu. Seyirci de doğal olarak, kendini «kahraman»la özdeşleyerek; onun zamanını, onun bilinçliliğini, yani kendisine sunulan tek zaman ve bilinçliliği «yaşıyor» gibidir. Bertolazzi'nin oyununda ve Brecht'in büyük yapıtlarında (kendini kahramanla -ç.) karıştırma imkânsızdır çünkü yapıları ayrışıktır (disassociated). Kahramanlar, Brecht onları kovdu diye değil, oldukları kadar kahramanlıkları ile, oyun kendi sınırları içinde, oyun bunları imkânsızlaştırdığı için, kendilerini ve uydurma dıyalektiklerini sildiği için yok olurlar. Bu indirgeme ne yalnızca oyundaki eylemin bir sonucudur ne de birtakım tanınmış kişilerin sandığı gibi, Tanrı olmayan oyunda kahramanın da olamayacağı anlamına gelir; hattâ oyunun çözümlenmemiş bir hikâye olarak değerlendirilmesinin bile bir sonucu değildir, yalnızca; bu bir ayrıntı ya da süreklilik düzeyinde değil daha derin bir düzeyde, oyunun yapısal dinamiğinde yaratılır.

Bu noktada çok dikkatli olmak gerekiyor: şimdiye değin yalnızca oyun tartışıldı — şimdi seyircinin bilinçliliğini ele almalıyız. Birkaç kelimeyle, bunun yeni bir sorun olmadığını, yine aynı sorun olduğunu göstermek istiyorum. Gene de, bu görüş kabul edilecekse, seyirciye özgü bilinçliliğin düşüncemizi bulandıran iki klasik örneğini yenmeliyiz. Bu yanıltıcı örneklerden birincisi kişinin — ama bu kez seyircinin — bilinçliliğidir. Seyircinin «kahraman»la özdeşleşmeyeceğini kabul eder; seyirci uzakta tutulacaktır. Ama o zaman, yargılar verip, hesaplar yaparak ve sonuçlar çıkararak oyunun dışında kalmıyor mu? Yiğit Ana size sunuluyor. .Sahnede oynamak onun işi.

* Örneğin, Iago ancak Othello'nun düşmanı, Leartes ancak Hamlet'in karşıtı olabilirdi. Iago Hamlet'le karşılaşamaz, Leartes Othello'nun yanında anlamsız kalırdı. Sevgililer de öyle. Desdemona Hamlet'in, Ophelia ise Othello'nun sevgilisi olamazdı.

Sizin işinizse yargılamak. Sahnede körlüğün görüntüsü; salonda ise iki saatlık bir bilinçsizlikten bilinçliliğe dönüşen bir aydınlık. Ama rollerin böyle bir dağılımı, sahnenin kesinlikle dışında bırakılanı tiyatro salonuna teslim etmek anlamına gelir. Gerçekten, oyunun kendi içinde hoş görmediği bu kişinin mutlak bilinçliliği konusunda seyirci de bir hak öne süremez. Nasıl seyirci oyunun en yüksek yargıcı olamazsa, oyun da kendi «hikâyesi» için «Son Yargı»yı kendi içinde taşıyamaz. O da oyunu, kuşku altında düzmece bir bilinçlilik olarak görür ve yaşar. İdeolojinin kendiliğinden mitlerine yakalanmış tiyatro karakterlerinin kardeşinden başka bir şey değildir seyirci. O da oyundaki karakter kadar ideolojinin tanıdığı ayrıcalıklara ve yarattığı yanılsamalara saplanmış değil midir? Eğer oyunun kendisi onu oyundan uzak tutuyorsa, bu onu korumak, ya da bir yargıç durumuna getirmek için değildir, — tersine, onu almak, bu görünürdeki uzaklığın, bu «yabancılaştırma»nın saflarına katmak, onu bu uzaklığın kendisi haline, yani etkin ve canlı bir eleştiri olan uzaklık haline getirmek içindir.*

Ama o zaman, şüphesiz seyirci bilinçliliğinin ikinci örneğini de yadsımak zorundayız — yadsınana değin bizim yakamızı bırakmayacak bir örnektir bu; özdeşleme örneği. Bu soruyu yeterince cevaplandıracak durumda değilim, ama açık seçik sormaya çalışacağım. Seyirci bilinçliliğinin statüsünü incelerken, (kahramanla kendini) özdeşleme kavramının yardımına sığınmak, şüpheli bir ilişki kurmak olacaktır. Kesin konuşmak gerekirse, özdeşleme kavramı psikolojik, ya da daha açık söylersek, psiko-analitik bir kavramdır. Sahnenin önünde oturan seyircideki psikolojik sürecin etkililiğini tartışmak benim boyumu aşan bir iş. Ama şunu da belirtmeliyiz ki, denetlenmiş psikolojik durumlarda gözlemlenebilen ve tanımlanabilen izdüşüm, yüceltim vb. olaylar, bir oyunu izleyen seyirci gibi özgül bir durumda ortaya çıkan karmaşık davranışları kendi başlarına açıklamaya yeterli değildirler*. Bu, ilkin toplumsal, kültürel-estetik bir davranıştır ve böyle olduğu için de ideolojiktir. Kendilerini aşan bir davranışta rol oynayan somut psikolojik süreçlerin (özdeşleme, yücelim, baskı vb. — tam psikolojik anlamda) aydınlatılması elbette önemli bir iştir. Ama bu birinci görevin yerine getirilmesi, ikinci görevin (yani, yani seyirci bilinçliliğinin kendisinin özgüllüğünü tanımlamak) gereğini ortadan kaldırmaz. Bu psikolojizm'e düşmek olur. Eğer bilinçlilik katıksız bir psikolojik bilinçliliğe indirgenemezse, eğer toplumsal, kültürel ve ideolojik bir bilinçlilikse onun sahnedeki oyunla olan ilişkisini yalnızca psikolojik bir özdeşleme olarak göremeyiz. Kendini (psikolojik olarak) kahramanla özdeşlemeden önce, seyirci bilinçliliği oyunun ideolojik içeriğinde ve bu içeriğin karakteristik biçimlerinde kendini tanır. Sahnedeki oyun, bir özdeşleme olayı olmadan önce (insanın kendini bir başkasının türünde özdeşlemesi) temelinde kültürel ve ideolojik bir yüzleşme olayıdır. Bu kendini-tanıma'nın önceden gerektirdiği ilke temelde bir özdeşliğin olmasıdır (psikolojik özdeşleme'nin kendisini — psikolojik olarak kaldığı sürece — mümkün kılacak bir özdeşlik): seyircileri ve oyuncuları aynı akşam aynı yerde biraraya getiren özdeşliktir bu. Evet, ilkin bir kurum tarafından biraraya getiriliyoruz — sahnedeki gösteri, ama derinde, bizi biraraya getiren, bizim iznimiz olmaksızın bizi yöneten aynı mitler, aynı temalar, spontane olarak yaşadığımız aynı ideolojilerdir. Evet, **El Nost Milan**'daki gibi tam anlamıyla yoksulların ideolojisi olsa bile, aynı ekmeği yer, aynı öfkeleri, aynı başkaldırmaları, aynı çılgınlıkları (hiç değilse belleğimizde içkin bir olasılık biçiminde) paylaşırız; gerçek bir Tarihin değiştiremediği uydurma bir zaman önün-

* Seyirciyle ilgili bu sözler, genel olarak sanatın bilgi taşıyıcılığının ve özel olarak Marksist sanatın kitleyi uyarıcı ve eğitici rolünün analizi için özgün ve önemli bir yaklaşım getiriyor.

* Eğiticilik veya karşıtı, seyircinin oyundan «özdeşleme» yoluyla ne edindiği (sosyalist gerçekçi akımın «olumlu tip»e yönelen biçimleri klâsik burjuva sanatının «özdeşlik» tekniğini aynen uygular) sorunu, temelde, psikolojik bir sorundur. Oysa, oyunun eğiticiliği, gerçek anlamında ,toplumsal bir olaydır. Dolayısıyla analizi de kendine özgü bilimsel kavramlar gerektirir.

de onlar gibi secdeye varmasak bile. Evet, tıpkı Yiğit Ana gibi, içimizde olmasa bile, aynı savaş bizim de kapımızın önünde, bizden bir adım uzakta duruyor; aynı korkunç körlük, gözümüzü bulandıran aynı toz, aynı toprak bizim de ağzımızda var. Aynı geceyi, aynı şafakları yaşıyor, aynı çukurda dolanıyoruz; bilinçdışımız. Hattâ aynı tarihi de paylaşıyoruz — ve zaten her şey öyle başladı. İşte bu nedenle, başından beri oyunun içinde biz kendimiz vardık —* ve böyle olunca, nasılsa bizden başka birinin başına gelmeyecekse, gene bizim dünyamızda olacaksa sonucu bilip bilmemek neyi değiştirir? Uydurma özdeşleme sorununun en başta, hattâ ortaya konmadan bile önce tanıma (recognition) gerçekliğince çözümlenmesi de bu nedenledir. O zaman tek soru şudur : bu sessiz özdeşliğin, bu dolaysız kendini-tanımanın kaderi ne olacaktır, yazar şimdiye değin bu konuda neler yaptı? Dramaturg'un, Brecht ya da Strehler'in yönettiği oyuncular ne yapacaklar? Bu ideolojik kendini-tanıma sonunda neye varmalı? Kendi mitlerini derinleştirerek ve bunlardan hiç kurtulmadan, kişinin bilinçliliğinin diyalektiği içinde tükenip gitmeli mi? Bu bitimsiz aynayı eylemin merkezine koymalı mı? Yoksa yerini değiştirmeli, bir kenara almalı, kaybedip bulmalı, yaklaşıp uzaklaşmalı dışsal, dolayısıyla da oyunun dışında kalan güçlere bu aynayı tutmalı mı? Öyle ki, fiziksel titreşimlerle çok uzaktaki; bir şarap kadehinin kırılmasıyla dağılan cam kırıkları gibi, birdenbire parçalanıp gitsin.

Son olarak, soruyu yeniden ve daha iyi bir biçimde ortaya koyma ereğiyle giriştiğim tanımlamaya dönelim; görüyoruz ki, **seyirci bilinçliliği oyunun kendisidir.** Bunun ana nedeni seyircinin onu oyuna önceden bağlayan içerik ve bu içeriğin oyundaki gelişimi dışında bir bilinçliliği olmamasıdır. Kendini-tanıma olayının imgesi ve varoluş biçimi olan oyunun yarattığı yeni sonuç içerikteki bu gelişmedir. Brecht haklıydı; eğer tiyatronun tek ereği bu sonsuz kendini-tanıma ya da tanımama üzerine, diyalektik biçimde de olsa, bir açıklama olarak kalmaksa, seyircinin zaten bildiği bir ezgiyi yinelemiş olacaktır; bu ezgi seyircinin kendi ezgisidir. Ama tiyatronun ereği tersine, bu dokunulmaz imgeyi yok etmek, kıpırdamayanı hareket ettirmek, yanılsamalar içindeki bilinçliliğin mitik dünyasının sonsuz döngüsünü yerinden oynatmaksa o zaman oyun gerçekten seyircide yeni bir bilinçliliğin geliştirilmesi, yaratılmasıdır : bu bilinçlilik de, başka bilinçlilikler gibi, tam değildir; ama bu tamamlanmamışlık, sağlanan bu uzaklık, eylem içinde sürüp giden bu eleştiri ile harekete geçirilmiş bir bilinçliliktir; oyun gerçekten, yeni bir seyircinin, yani sahnedeki oyunun bittiği yerde işe başlayan, onu tamamlamak ama hayatın içinde tamamlamak için yola çıkan bir aktörün üretilmesidir. ■

* Şu halde özdeşlik de, psikolojik düzeyde, tiyatro kişileriyle seyirciler arasında değil. Oyunun sunduğu toplumsal olayları hep birden yaşamamızda, ideolojileri hep birden paylaşmamızda. Özdeşlik böylece ideoloji düzeyinde olunca, özdeşliğin kırılması ve yerini eleştirelliğe bırakması da gene bu düzeyde olmalı. O zaman da özdeşlik oyunun merkezi ilkesi olamaz. O da bir araç olur, seyircinin tiyatroya gelmeden önce oyuncularla paylaştığı ideolojiyi kırmak ve aşmak için ustalıkla kullanılacak bir araç.

MEHMET KADRİ

Brueghel ile Brecht

Brecht'in Brueghel üstüne söylediği kısa bir sözü okumak benim için heyecan verici bir şey oldu. Çünkü onun böyle bir yakınlık duyduğunu bilmezden önce, kendi kafamda, aralarında bir bağlantı kurmaya çalışırdım. Başka bir söyleyişle, Brueghel'in eserleri, Brecht'in sanat anlayışının resme uygulanmış biçimi gibi gelirdi.

Brecht'in kendi sanat ürünlerinde yaptıkları yeterince çarpıcı, aslında. Sonra, öncelikle tiyatroda çalışsa da, roman, şiir yazmış, müzikli oyunları çerçevesinde bazı müzik türleriyle ilgilenmiş. Plastik sanatlardan haberli. Bir de polemikleri, çeşitli yazıları var. Bütün bunlarda aynı şeyleri savunduğu görülüyor. Yani bir sistematik doğuyor yazdıklarından. Teorik sözleriyle uygulamalarını karşılaştırmak mümkün. Böyle bir çalışmadan. Marksist sanat anlayışı konusunda önemli sonuçlar çıkarmak da mümkün.

Brecht'in bu anlayışı bir bakıldığında çok yeni. Benzeri olmayan bir şey gibi görülüyor. Şüphesiz birçok bakımdan öyle de. Ama hiç benzersiz de değil. İşte bu benzerlerden önemli bir tanesi Brueghel bence.

Lukacs'ın önerileriyle Brecht'in eleştirileri içerisinde ortaya çıkan iki sanat anlayışı ve Brecht'in anlayışıyla Brueghel'in sanatı arasındaki ilişki, Aldous Huxley'in *Ape and Essence* adlı romanındaki nükteli bir bölümü akla getiriyor. Burada, sinema dünyasından iki arkadaş konuşurlar. Biri, patronu Lou Lublin'den ücretine zam istediğini, Lublin'in ise İsa kendisi gelse zam alamaz dediğini anlatır. O konuşurken arkadaşı İsa'nın Lou Lublin'den zam isteyip reddedilişini bazı ressamların üslûplarıyla zihninde canlandırır.

«Büyük bir dinî resim için ne güzel konu, diye düşündüm! İsa, Lublin'in karşısında, haftada iki yüz elli papellik bir zam için ricada bulunuyor ve hemen tersyüzü geri gönderiliyor. Rembrand'ın en sevdiği, tekrar tekrar desenini çizdiği, boyadığı temalardan biri olabilirdi. İsa ödenemeyen gelir vergisinin karanlığına doğru üzgün bir tavırla dönerken, Lou, kocaman bir kavukla, mücevherler ve madenî ışıklar arasında pırıl pırıl, Kederlerin Adamına yaptığı şeyin neşesiyle kıkırdıyor hâlâ.

«Sonra bir de konuyu Brueghel'in ele alışı olurdu. Bütün Stüdyo kuşbakışı çizilmiş; üç milyon dolarlık bir müzikal çekimi sırasında ve her teknik ayrıntı titizlikle gösterilmiş; iki, üç bin kişi var, hepsi de en ince özellikleriyle çizilmiş. Derken, uzun bir arayıştan sonra, sağ alt köşede nihayet Lublin'i göreceksiniz, bir çekirge kadar var yok. Kendinden daha da minicik bir İsa'ya azar yağdırıyor.» Huxley'in kısaca özetlediği bu iki «resmetme» tekniğinden Rembrandt'ınki, yani bireye yakın plandan bakanı, Lukacs'ın tip teorisine yakın. Brueghel'inki ise Brecht'e paralel.

Benim bildiğim Brueghel'ler arasında, Huxley'in bu hayali, «Zam Alamayan İsa» tablosunu andıran bir tanesi var: İsa'nın, sırtında çarmıhla Golgota Tepesine *(Kafa Kemiği* demekmiş) çıkışı. Bu da bir büyük panoromadır. İsa, Huxley'in anlattığı boyda, yalnız resmin ortasında. Çevrede daha yüzlerce insan. Hepsi bir şey yapıyor. Meryem, Mecdelli Meryem, havariler orada: ya ağlıyor, ya vecd içinde; kimisi İsa'ya düşman, zulmediyor. Kimisi sadece şaşkın, biraz ürkek, biraz meraklı. Hani bizim sıkıyönetim sırasında baskınları uzaktan seyredenler gibi. Kimisi de keyfinde. Bunun dışında da yığınla ayrıntı var. Bir sivri tepe üstünde bir değirmen. Geride, uzakta, İsa'nın getirildiği şehir, öbür uçta, şimdiden kalabalık, götürüldüğü yer. Gökte leş kargaları. Bütün bu ayrıntılar da öyle çizilmiş ki, neredeyse her biri ayrı bir tablo eder. Nitekim bu resmin sağ alt köşesindeki «diken» ayrıntısı başlı başına bir harika.

Bu resimden böyle uzun uzun söz edişimin nedeni, Brueghel'de ve Brecht'de bulduğum ortak noktalardan birine bu resimden geçebilme kolaylığı. İsa'nın hayatının herhangi bir bölümünü işleyen bir resimde, İsa figürünün merkezî bir yeri olması gerekir. Gerçekten de İsa bu resmin merkezinde. Ama resim buna karşın hiç de İsa'yı merkezde işlemiyor. Ne bir merkezde toplanıyor, ne de bir merkezden yayılıyor. Her karesinde ayrı bir hayat parçası var. Bunlar hepsi de eşdeğer. İsa'nın kendisi de ilginç tabii. Haçın ağırlığıyla diz üstü çökmüş, kaldırmak için zorluyorlar. Ama sağ köşede Meryem, Mecdelli ve havari bundan daha az ilginç değil. Öbür uçta, kendini tutamayıp kocasını götürenlerin üstüne atılan yaşlı kadın, mızrağının ucuyla onu alargada tutan asker, onlar belki daha da ilginç, çarpıcı.

Sözün kısası, hiçbir şey öbürünü gölgelemiyor. Herkes ayrı, kendi çizgisini izliyor. Hayatta olmayan hiçbir soyut *merkez* orada bulunanları gerçek dışı durumlara, oranlara sokmamış. Başka bir söyleyişle, merkez yok. Ama olay var: İsa, çarmıha götürülüyor. Bütün insanî bireysel tavırlar, duygular, duruşlar bu olaya göre belirlenmiş. Perspektif var, ama, bütün figürler perspektife uymakla birlikte, sanki renkler bütün o figürleri ayrıca kendi başlarına da var ediyor. Gene-

lin, bütünün içinde, ama ayrılar: Biri ağlarken biri yerden bir şey alıyor. Tragedya var, ama komedya da var; hattâ böyle mekanik şekilde birbirinden ayrılmadan, içiçe var. Duygu var, her çeşitten; ama hep bir eylemle dışlaşmış ve nesnelleşmiş haliyle. Gökteki kuşlar, sadece kuş, leş kargası. Köşedeki diken alabildiğine diken.

Bu bir resim, ama aynı zamanda bir felsefe. İsa'nın çarmıha gerilişini resmediyor. Ama bunun ötesinde, bu olayı da içeren hayatın nasıl bir şey olduğu konusunda söylenmiş bir söz. Tarihte eşine ender raslanan, örneğin Herakleitos'unkileri andıran bir söz. Ve bu söz, çizgilerde, temada, anlatılan olayda da değil; resmin örgütlenişinde, resmin yapısal ilkesinde. Onun için alabildiğine somut, sanatsal.

Yalnız Brecht'in değil, başka yazarların da dikkatini çekmiş Brueghel. Bunların arasında, İngiliz asıllı şair Auden'ın şu şiiri, Brueghel'in ne demek istediğini onun da çok iyi anladığını gösteriyor.

«Brueghel'in İkar'ında meselâ, bana mısın bile demeden nasıl
Her şey sırtını çeviriyor felâkete? İşitmiş olmalı pekâlâ
Suyun şıpırtısını rençber, ümitsiz haykırışı,
«Kulak asma» deyip geçti herhalde; güneşse şöyle bir rasgele
Vurdu ak pembe ayaklar gömülürken yemyeşil suya;
Kibarişi çıtkırıldım yelkenli merak etmesine etmiştir ya
Gökten paldır küldür düşen çocuğu görünce;
Acele işi vardı zahir, uzaklaştı bozmadan istifini bile.»

Auden'in şiiri Brueghel'in «İkarus'un Düşüşü» resmini gerçekten iyi betimliyor. Burada, ön planda, çift süren bir köylü vardır. Toprak, tam topraktır gene (naturalist denmese de). Az ilerde bir çoban hâlâ sersem sersem göklere bakar. Adamın biri oturmuş, istifini bozmadan balık tutmadadır. Biri yakın, ötekileri uzakta birkaç tekne seyirlerine devam eder. İkarus ise tepetaklak düşmüştür ve suyun yüzünde yalnız bacakları görülür.

Auden, gerekli derslerden birini yeterince çıkarıyor bu resimden. Ama eski ustaların kaç tanesi tragedyayı böyle kavradılar? Tragedyayı, aynı yaşantıyı yaşamayan nesnel çevresine oturttular? Bunu yapmadılar diye başka sanatçıları kınamak da doğru değil elbette. Onlar kendi verili ideolojik malzemeleri içinde başyapıtlar yarattılar. Ama Brueghel bir başka türlü parlıyor «eski ustalar» arasında.

Nasıl oldu, nasıl çıktı böyle bir ressam diye insan gerçekten merak ediyor. Brecht'in yirminci yüzyılda, Marksist bir sanat yaratırken vardığı yere onaltıncı yüzyılın bu ressamı nerelerden geçerek, nasıl vardı? Brueghel'in hayatı hakkında sahip olduğumuz kıt biyografik bilgiler bu sanatçının iç dünyasında olup bitenleri tahmin etmemize yetemez. Ama zaten böyle şeyler sanatçının «iç dünyası» gibi kavramlarla da açıklanamaz sanırım.

Tarihin belirli anlarında dehalar ışıldıyor. İnsanlığın düşünce haznesine ölmez katkılarda bulunuyorlar. Yalnız sanatçılar değil elbette, bilim adamları da var bunların arasında. Getirdikleri aydınlık sönmüyor. Sanatçı olsun, bilim adamı olsun, nesnel bir gerçekçiliği kavradıkları, yansıttıkları oranda kalıcı oluyorlar. Sanatçılar için genellikle bir «evrensel insan özü»nden söz edilir; sanatçının kalıcılığı bu «öz»ü kavramış olmasıyla açıklanır. Bence bu değil sorun. Tek bir özü yakalamaktan çok, herhangi bir özün (ki «öz» dediğimiz her şey de koşullara göre oluşur) belirlenişini yakalamaktır. Bu, değişen toplum biçimlerinin, o biçimlerin yarattığı insan tiplerinin ötesindeki *nesnel bir gerçekliktir;* bu nedenle sanatçı, onu kavradığı oranda her dönemin insanı olur.

«Her dönemin» demek de çok doğru değil belki. Çünkü bütün düşünce ürünleri gibi sanat da bazan yerüstünde, bazan yeraltında ilerler. Brueghel için de herhalde böyle oldu. Bir belli dönemin önde gelen sanatçısı olarak kendi yerini yapmıştı. Çağlar boyunca da bu yarı-akademik saygı ondan esirgenmedi, diyelim. Ama kimi etkiledi? Kendi yurttaşı olan ressamlar onun ölümünden kısa bir süre sonra resim sanatını tamamen değiştirdiler. Ev içi ayrıntılarını olanca titizlikleriyle resmeden bu sanatçılarla Brueghel arasında bir bakıma sanki yüzyıllar vardı. Batı'nın daha sonraki resim tarihi bambaşka yönlerde gelişti. Portrecileri, manzaracıları, Romantikleri, hattâ yirminci yüzyılın «modern» sanatçılarını Brueghel elbette etkileyemezdi. Bütün bu dönemlerde onun sanatının bir yeraltı hayatı yaşadığı söylenebilir. Ama yirminci yüzyıl, sonunda, Brueghel'e ve ondan da önceki Hieronymus Bosch'a döndü.

Brueghel ve Bosch dehaydılar, ama sanatlarının oluşmasında dönemlerinin de büyük payı oldu. Hollanda'daki büyük ticarî gelişme dönemine; o zamana kadar eşi görülmemiş bir canlılık ve açılma çağına yetiştiler. Dünyanın altüst olup aynı hızla yeniden kurulduğu bir çağ. Yaratıcılık, hayatın her alanından fışkırıyordu ve hayatın her alanı çok-katlıydı. Brueghel'le Bosch bu karmaşıklığı kendiliğinden bir sanatçı sevgisiyle yansıtırken, yüzyıllar sonra Marksizm'in teoriyle (ama gene, somut toplum koşullarının pratiği üzerine inşa edilmiş bir teori) vardığı bir sanat anlayışını önceden temsil etmiş oldular. Onlara «bilinçsiz Marksist» demek anakronik bir şey olur. Tıpkı, Herakleitos'u ya da diyalektiğe yaklaşan başka düşünürleri «erken Marksistler» saymanın yanlış olacağı gibi. En doğrusu, herhalde, belirli koşullarda nesnel gerçekliğin bazı noktalarına ayrı yollardan da erişebildiğini kabul

etmek. Brecht, Brueghel'den çok şey öğrendiğini söylüyor, ama Brueghel hiç yaşamasa da Brecht aynı sanat anlayışını oluştururdu. Çünkü Brecht'in değil, Brueghel'in buluşu olağanüstüydü. Brecht vaktinde geldi, Brueghel vaktinden önce.

Brueghel'den önceki Bosch da yirminci yüzyılda yeniden hayata döndü demek herhalde yanlış olmaz. Resmin yalnızca amatör bir seyircisi olduğum için bu sözleri oldukça *öznel* bir değerlendirmeye dayanarak söylüyorum. Yanılma payım büyük olabilir; ama bütün benzerliklerine karşın bu iki sanatçı arasında farkların daha önemli olduğunu, bugünün sanat geleneklerine bağlamaya çalıştığımızda da bu farkların ayırıcı rol oynadığını düşünüyorum. Brueghel'le Brecht arasındaki bağlantı bana çok çarpıcı görünüyor, ama Bosch için aynı şeyi söyleyemem. Resim geleneğinde Bosch bence bugünün Dali'sine ve öteki gerçeküstücülere daha yakın. Çünkü Bosch'un resimlerinde de, Brueghel'inki gibi kalabalıklar, ayrıntılar, başka birçok öğeler var. Ama bunlar hep Bosch'un imgeleminde, sınırları Bosch'un bilinçliliği olan bir dünya içinde varoluyor— özellikle, o doğaüstü, garip yaratıkları. Brueghel ise, sanki resmin *merkezini yıkma* çabasıyla aynı anda figürlerini kendi bilinçliliğinin dışına çıkarıyor, nesnelliğe teslim ediyor. «Ölümün Zaferi» ya da «Başkaldıran Meleklerin Düşüşü» gibi, Bosch'un metafizik resimleriyle aynı paralelde eserlerinde bile var bu nesnellik. Edebiyat alanında ise Bosch ile Joyce (son dönemi) arasında, hattâ belki Kafka arasında bağlar kurulabilir.

Brueghel'lerin yaşadığı dönemden bir süre önce başlayan kapitalist birikim patlaması iktisadî süreç içinde yeni dönüşümler geçirdikçe sanat da biçim değiştirdi. Burjuva bireyleştikçe içine kapandı. Dünya görüşü bireyselleşti. Sonunda ondokuzuncu yüzyılda, Lukacs'ın dediği gibi tipik olanla bireysel olanı kişiliğinde birleştiren büyük karakterlere gelindi.

Şimdi ise yok bu bireyler. Sınıfsal kökeni bakımından birey olabilme ayrıcalığını kazananlar, bu haklarını ya kullanmıyorlar ya da kullanıp toplum-dışı bireyler oluyorlar. Hepsi aynı plakla duygulanan, aynı modadan giyinen, aynı televizyon veya sinema tonuyla konuşan yaratıklar oluyor, ya da —bireyliklerini kullanmakta direterlerse— tek, hasta, çarpık kişiler oluyorlar. İşte bu tip iç dünyaları anlatan sanatçılar için Bosch'un sanrıları (halusinasyonları) andıran sanatı bir öncü olabilir.

Bir de, Marx'dan beri, oluşumu nesnel gözle görmek var. Buna göre bireyler artık çağlarının akımlarının kavşak noktaları değil. Bir birey, çağını yansıtmaya yetmiyor, bireysel bilinçlilik dünyayı kucaklayamıyor. O zaman bireysel bilinçlilik denen nesneyi meydana getiren ideoloji ile dış gerçeklik arasındaki ilişki ve çelişkiyi gösterebilmek, sanat için daha önemli bir görev oluyor. Ama bu da, merkezdeki bireyi dışa kaydırmayı ve aynı zamanda merkezin kendisini yok etmeyi gerektiriyor.

Belli bir toplum görüşüne uyarak bu çeşit bir sanatı geliştiren Brecht işte bu bakımdan Brueghel'den bir şeyler öğrendiğini söyleyebiliyor. İki sanatçı arasında, belki bütün görüş ortaklıklarından, teknik ortaklıklardan önce gelen, ama onlar kadar kolay gösterilip kanıtlanamayacak bir «mizaç» ortaklığı var. Bir kere, ikisi de, hayatın kendilerine sunduğu her şeyi göz kırpmadan göğüsleyecek kadar cesurlar. Gerçekliğe inanıyorlar çünkü. «Ölümün Zaferi»nde, yüzükoyun yere kapaklanmış annenin kucağındaki bebeğin suratını yiyen köpeği çizecek kadar katıdır Brueghel. Buna «katı» demeli belki —gerçekçiliğin her türlüsüne *saygılı*. Ama hastalıklı hiç değildir. En karanlık resimlerinde bile hayatı olumlar. Mizah anlayışları da çok yakın Brueghel'le Brecht'in. Brecht, «La Huque Bleue»deki ayaklanmış giden yumurtayı gördüyse herhalde çok gülmüştür. Her iki sanatçıda da insanlar türlü zor durumlarda, ama onurludur. İkisi de birseyselliği yadsımaz, insanları kuklalaştırmaz. Ama ikisi de, bireyleri, bireysel bilinçlerini çevreleyen nesnel koşulları içine yerleştirmekten geri kalmaz. İnsana bakışlarının sağlıklılığı, bence bundan ileri geliyor. Hayatı kavrayabilmelerinden. Hayatı, nesnelliği içinde gördükleri oranda; çalışan insanın bu süreç içindeki onurlu yerini de görüyorlar. Çalışan insandan yana olmaları, hem de her türlü ucuz duygusallıktan, sulu gözlülükten uzak olarak çalışan insanı savunmaları, çok iyi kavradıkları hayatın nesnelliğinin bir koşulu oluyor. ■

Birikim'de kültür olayları...

Değinmeler / Günün Olayları / Kitaplar Sanat Olayları / Filimler / Dergiler

TÜRKİYE'NİN EMPERYALİZM'LE İLİŞKİLERİ ÜZERİNE

Bilinen gelişmeler sonucu ülkemizde şu anda, ABD üsleri çerçevesinde gelişen, Türkiye'nin dış ilişkileri ve emperyalist sitem içindeki yerini de içine alan bir tartışma sürmektedir.

ABD-Türkiye ilişkileri on yılı aşkın bir süredir genel sosyalist hareketimizin başlıca konusu olageldiği için bizler bu konuda hayli önalmış sayıyoruz kendimizi. Hattâ «ABD üslerinin kaldırılması» ve «NATO'ya hayır» kampanyalarının bir ölçüde «meşruluk» kazandığı şimdiki durumda sosyalistler, «haklılıklarını ispat etmiş bir tavrı fazlasıyla benimseyen» ve üstelik bunu yeterli bulan bir anlayış içindeler.

Haklılığımızın ve bundan doğan sloganlarımızın meşruluğunun milliyetçilik dozu hayli fazla bir reaksiyon ortamında oluştuğunu belirtelim. Fakat biraz daha derinliğine incelediğimizde, haklılığımızın ispatlanmış olmasının boş avuntusuna kapılmanın da, eski sloganlara saplanıp kalmanın da yeterli olmadığı anlaşılmaktadır.

ABD-Türkiye ilişkileri artık eski biçimleri içinde tekrar kurulamaz. Herkesin kabul ettiği nesnel gerçektir bu. Şu anda tüm siyasal akımlar, ABD de dahil olmak üzere emperyalist sistemle ve hattâ tüm dünya ile kurulabilecek ilişkilerin temel ilkesinin ne olması gerektiği konusunda arayış içindedirler.

Bu arayışın Türkiye'deki egemen sınıflar açısından hangi doğrultularda yürütüleceği ve hangi alternatiflerin mümkün olduğu konusuna girmeden, daha önceki durumun genel bir değerlendirmesini yapmak açıklayıcı olacaktır.

1960'larda özellikle Türkiye solundaki gruplarca savunulan «NATO'dan çıkarılması ve ABD üslerînin kapatılması» talepleri, «Millîci» «anti-emperyalist» bir program ve anlayışın ürünüydüler. «Tam bağımsızlık» sloganı bu nitelikleriyle geniş ve *etkili* kitlelerin «gerçek milliyetçi»liklerine sesleniyordu. Bu kampanyada öncülük yapan MDD hareketinin sosyalistleri, emperyalizm ve bağımlı ülkeler arasındaki ilişkiler hakkında şu temel varsayımdan yola çıkıyorlardı: Gerek emperyalist metropol ve gerekse onun «işbirlikçi»leri olan yerli egemen sınıflar için mevcut bağımlılık kurumları vazgeçilmezdir. Diyelim Türkiye'de NATO'dan çıkmak veya üslerin kapatılması gibi «bağımsızlık» yönündeki adımlara kesinlikle izin vermezler. Çünkü bağımlı ülkeler NATO gibi askerî-siyasî paktlar veya üsler olmadan kontrol edilemezler — yani emperyalist sistem içinde tutulamazlar.

Bu varsayımdan hareketle oluşturulan politika şu amaçlara yönelikti: Askerî-siyasî bağımlılıkla da desteklenen iktisadî bağımlılığı savunan «işbirlikçi»ler hariç tüm toplum, ulusal bağımsızlığa ters gelen bu ilişkilere ve bunların kurumlarına karşı «millîci» bir tepki etrafında birleştirilebilir. (Bu programın demokratik taleplerle ilgili yanını inceleme konumuzla dolaylı bir bağı olduğu için dış ta bırakıyoruz).

Görüldüğü gibi temelde mevcut *bağımlılık ilişkisinin biçimlerinin ve kurumlarının değişmez olduğuna dayalı* bir emperyalizm anlayışı vardır.

Aynı temel anlayışın Türkiye'deki egemen sınıflarca da paylaşıldığını on yıllık süre içinde gördük.

Bunun içindir ki NATO'dan çıkılmasını ve üslerin kapatılmasını isteyen sosyalistler, eğer bunlar gerçekleştirilirse kapitalist sistemin ülkede yaşayamayacağını ve çok geçmeden sosyalizme geçilebileceğini düşünüyorlar. Ve genellikle egemen sınıflar da aynı mantıkla hareket ederek NATO ve ABD ile ilişkileri olduğu gibi, canla başla savunuyorlardı.

70'li yılların başında tüm boyutlarıyla en olgun biçimini alan bu temel anlayış, sonraki yılların olayları içinde geçersizliğini ve yanlışlığını gösterecek bir yığın deneyle, sonuçla sarsıldı.

ABD-AET ve Japonya arasındaki ihtilâflar ve Kissinger'in «Yeni Atlantik Paktı» girişimleri daha henüz sonuçlanmamışken Güneydoğu Asya'da Komünistlerin önderliğinde kazanılan zaferler, yeni bir döneme girildiğini en çarpıcı biçimde gösterdi.

Bu yeni dönemin emperyalist sistemde nasıl gelişmelere ve yeni düzenlemelere yol açabileceği *Birikim*'in 4. sayısında incelenmişti. Bunun için detaylara girmiyoruz. Orada emperyalist sistemin kendini savunması, koruması için nasıl bir anlayışa kayabileceği anlatıldı. Biz yalnızca bu anlayış doğrultusunda alınacak yeni tedbirlerin hangi araçlarla ve nasıl

oluşturulabileceğine değinelim.

Açıktır ki, 1975'lerde özellikle savaş araçları teknolojisindeki yeni gelişmeler sonucu mesafe engeli geniş ölçüde bertaraf edilmiştir. Dolayısıyla hedef ülkelerin hemen yanında (kuşak ülkelerde) karada sabit üslerin askerî önemi azalmıştır. Şimdi, çevre denizlerde ve uzayda hareketli üslere dayalı bir savunma-saldırı şebekesi kurmak, ABD için daha tercih edilebilir ve mümkün bir yoldur. Kıbrıs'a verilecek yeni statü bu bakımdan ABD için Yunanistan ve Türkiye ile ilişkilerini gerginleştirmeyi göze alacak kadar önemlidir. (Kuşkusuz arzu edilen bu değildi ve olayın nedeni de bundan ibaret değildir.) Yine Hint Okyanusu ve çevre üslerdeki ABD girişimlerinin artışı da bunu gösteriyor.

Sonuç olarak, Türkiye gibi, sosyalist ülkeler etrafındaki «kuşak ülkeler»de kurulu üsler, hayati önemlerini geniş ölçüde yitirmişlerdir. Ayrıca bu üslerin varlığıyla elde edilen politik-ideolojik yararlar, bu ülkelerdeki yoğun anti-emperyalist kampanyaların hedefi ve kanıtı olduğu için zarara dönüşmektedir de. (Yine ekleyelim ki, örneğin Vietnam, Laos ve Kamboçya'da ABD varlığının üsleriyle birlikte sona erdirilmesi şu yukardaki gerçeklerle değil, bizzat bu ülke halklarının ABD'ye zorla kabul ettirdikleri *gerçek*'lerden dolayıdır. Biz sitemin kendi eliyle yapabileceği düzenlemelerden bahsettiğimiz için bunları şimdilik geçiyoruz.)

Emperyalist sistemin korunması ihtiyacının askerî açıdan zorunlu, mümkün yeni biçimlerini böylece sıraladıktan sonra, bizzat sistemin içindeki sosyal-iktisadî gelişmelerden doğan yeni biçimsel düzenlemeleri inceleyebiliriz.

Daha önceki evrelerinde emperyalizm, kendi dünya düzenini kurarken şu tarihî-toplumsal gerçekten hareket ediyordu:

Bağımlı (veya sömürge) ülkelerin hemen hemen tümünde kapitalist ilişkiler yaygın değildir ve dolayısıyla bu ilişkileri korumak ve geliştirmekte temel çıkarı olan burjuvazi güçsüzdür. Bunun için emperyalist metropolün, sömürge içinde etkisini giderek artırmasına temel olacak kapitalize ilişkilerin kontrollü gelişimini temin için idarî-siyasî ve askerî vesayet altında tutulmaları gerekiyordu. İşgâl yönetimi ve ordusu ile hem ülkenin ekonomik kontrolü sağlanıyor, hem de en çok sömürülen sınıfların siyasal tepkileri önlenmek isteniyordu.

1950'lerde, sömürge ülkelerdeki kurtuluş hareketlerinin en azından burjuva milliyetçi kanadını susturmak ve hattâ kendi yanına çekebilmek için sömürgelere «bağımsızlık» verildi. Burjuva milliyetçi hareketin ancak anti-kolonyalist olabilen tepkisi, hemen hemen tümüyle Marksistlerin kontrollerinde olan anti-emperyalist kanattan ayrılmış oluyordu. Önceleri yalnızca sömürgelerdeki yerli ticaret burjuvazisinden oluşan sosyal taban, böylece çok daha genişliyebiliyordu. Ayrıca II. Dünya Savaşı sonrasında alan itibariyle daha da daralan kapitalist pazarın sömürgelerde kapitalist üretimin hızlandırılmasıyla telafi edilmesi zorunluluğu vardı. Sömürgenin bağımlı, kontrollü bir kapitalizme yöneltilmesiyle, çarpık da olsa, etkin bir kapitalist ilişkiler ağı oluşturuldu.

Gerek metropolün ve gerekse tümüyle emperyalist sistemin alanının korunması, ideolojik düzeyde «soğuk savaş»la formüle edilen, siyasî ve askerî düzeyde bir dizi bölgesel ittifaklar zinciriyle sağlanmaya çalışıldı. Zincirlerin düğüm yerinde ABD vardı. Ve ABD tüm sistem içindeki ülkelerle ayrıca askerî-siyasî özel anlaşmalar yaparak ikinci bir bağ daha kuruyordu. Bu emniyet ağı, özellikle geri bıraktırılmış ülkelerin henüz gelişmeye başlayan burjuvazisinin siyasî-sosyal güçsüzlüğünün doğuracağı radikal muhalefetleri son anda önlemek içindi. Ve buna bağlı olarak da geri bıraktırılmış ülke içinde kapitalist sisteme vazgeçilmezlik kazandıracak ilişkilerin henüz yeterince olgunlaşmamış oluşuydu. Çünkü bu tip ülkelerde yalnızca küçük bir burjuva azınlığı değil, çok daha geniş olan mülk sahibi sınıfları da kapitalizmin yasalarına, ilişkilerine temelden bağlayacak bir ekonomik yapı, henüz teşekkül halindedir.

1970'lere gelindiğinde Türkiye gibi bazı ülkelerde kapitalist ilişkiler hayli güçlenmiştir. Kapitalizm, sistemin işleyişinden bir ölçüde de olsa tedirginlik duyan orta küçük mülk sahibi sınıflar da dahil, oldukça geniş bir sosyal tabana kendini kabul ettirmiştir. Ülke, birtakım askerî-siyasî bağların zorlaması ile değil, yapısal durumu ile de emperyalizme, evrensel kapitalist pazara bağımlıdır artık. Ülkenin bu bağı reddetmesi ancak toplumsal değişimle mümkündür. Yani gelişen kapitalizmin getirdiği temel sınıf mücadelesinin sonucuna bağlıdır. Bunun anlamı ise, sistemi (emperyalist ilişkileri) ülke içinde bizzat kendi sınıf çıkarı için savunacak etkin bir toplumsal gücün varlığıdır. Öyleyse bu alanın *kendi savunması* kendine bırakılabilir.

Böyle bir karar, geri bıraktırılmış ülkenin kapitalistleri için eskiden olduğu gibi korku uyandırmaz o kadar. Üstelik sermayenin artık kendi ülkesinde savaş sanayisinin belli bölümlerine yatırım ya-

pabilecek derecede iç pazar sıkıntısı çektiği bir evrede. Hatırlanacağı üzere Türkiye'de —daha Kıbrıs olayı olmamışken— büyük sermayenin «ulusal savaş sanayi» için ciddî girişimleri başlamıştı bile. O dönemde Donanma ve Hava Kuvvetleri Güçlendirme Vakıflarıyla daha çok geniş kesimlerin tasarruflarından bir bölümünü bağış olarak vermesiyle oluşturulan sermayelerin yarı-resmî teşebbüsler eliyle savaş araçları sanayisine yatırılması ön plandaydı. Şimdi ise daha da palazlanmış özel sermayeler, tekelci sermaye grupları bizzat savaş sanayisine yatırım yapmaya isteklidirler.

Durum açıktır. ABD ambargosu ve üslerin statüsünün değişmekte oluşu —ki bu hükümet bile bunları kapatabilir— Türkiye'nin emperyalist sitemle ilişkilerini temelden etkilememiştir. Hükümet ve CHP, özellikle NATO ile ilişkilerin korunmasına özen göstermekte, ülkenin savunmasının yine Batı Avrupa - Atlantik mihverine bağlı olmasını temel almaktadır. Çünkü her iki siyasal akım da, emperyalizmin genel çerçevesi dışında bir çözümü, yapısı gereği kabul edemeyecek olan tekelci sermaye ile belli ilişikler içindedir.

Sonuç olarak, ABD üslerinin varlığı ve hattâ NATO, Türkiye'yi emperyalist sisteme bağımlı kılan temel unsurlar değildir. Böylesi ilişkileri olmayan birçok ülke gibi Türkiye de emperyalist sisteme *kendi yapısal karakterinden ötürü* bağımlıdır ve bu yapı niteliği korundukça, bu yapının sınıf ilişkileri aynı kaldıkça iç ve dış politikasında seçeceği yollar emperyalizmin mümkün gördüğü kanallar içinde kalacaktır. Çünkü bu ülkeyi emperyalizme bağlayan, ona tabî olmayı zorunlu kılan şey, askerî-siyasî bağların, mekanizmaların dış gârünüşleri, kurumları değil, bizzat o ülkenin —bu askerî-siyasî ilişkileri de kullanabilen iç— toplumsal-ekonomik düzenidir.

Bu sonuç kabul edildiğinde «bağımsızlık», «ulusal savunma» v.b. sloganların daha da dikkatle ele alınmasının gereği anlaşılır. Şöyle ki; eğer bağımsızlıktan —şimdiye kadar öne sürüldüğü üzre— askerî üslerin kaldırılması, NATO'dan çıkılması gibi kurumsal değişimlerin gerçekleştirilmesi, anlaşılıyorsa, bunun, bugünkü hükümet tarafından bile yapılması mümkün olduğu söylenebilir. Örneğin Arjantin, Şili, Brezilya, Güney Afrika, Endonezya gibi ülkelerde ne ABD üsleri ne de NATO gibi askerî-siyasî kalıcı örgütlenmeler yoktur. Ama buna rağmen bugün hiç kimse bunların emperyalist sisteme bağımlı, onun içinde olduğu gerçeğini reddedemez. Türkiye'nin jeopolitik durumu v.b. gerekçelerin hiç değilse ABD için artık fazla önemi kalmadığı açıktır. Eğer Türkiye'nin kendisi bu jeopolitik durumundan kaygıya kapılırsa o zaman ABD'nin sistemin genel dengesi adına talep ettiği şeylere boyun eğmelidir. Nitekim Kissinger'in Türkiye'yi hedef alan «kimse bizi askerî ilişkilerin kesilmesiyle tehdit edemez» anlamındaki sözleri bu güveni —yani Türkiye'nin sistemden kopamayacağını— yansıtıyordu. Elbette direkt askerî ilişkilerin azalması veya kaldırılması son tahlilde emperyalist sistemi zayıflatan bir olgudur. Ama kısa vadede şoven milliyetçi bir akımın ülkeye yaygınlaştırılmasına da hizmet eder.

Aynı şey «ulusal savunma» için daha fazla doğrudur. Bugünkü dünyada hele Türkiye gibi her alandaki potansiyeli belli bir ülkede çağdaş teknolojiye uygun, onu sürekli izleyen bir savaş araçları sanayisinin kurulamayacağını alıklar dahil herkes bilmektedir. O zaman bütün bu propaganda, toplumsal fonların bir avuç tekelci sermayenin «millicilik» etiketiyle tatlı ve garantili kârlar sağlamasına yarayacaktır. Savaş araçları üretimine ağırlık veren kesimlerin her ülkede en şoven en saldırgan kesimler olduğu deneylerle sabitken böylesi bir akıma kamuoyu hazırlamak, herhalde halklar arasında kardeşçe ilişkileri ilke olarak savunanlara düşmez.

Bugün, Türkiye'de, «kendi özgücüne güvenmek» gibi çok çok başka bir durumda, çok çok başka bir tarihî dönemin nesnel zorunlulukları gözönüne alınarak söylenen bir sözü, bu konuda bağıra çağıra söylemek ve bunu Marksist - Leninist'lik gibi göstermeye kalkmak ihanetin de ötesindedir. Yukardaki slogan, kuşatılmış halde ve karşı devrimci güçlerin sürekli baskıları karşısında uzun sürecek bir mücadeleyi yürütme göreviyle yükümlü *devrimci* kadroları ve kitleleri bu mücadelenin zorluğunu bilerek hazırlamak için söylendi. Bunu en iyi bilmesi gerekenler ise aynı sloganı bugün söyleyenlerdir. Ve bugün bu sözlerle kendi gücüne güvenmesi öğütlenenler, böyle bir politikayı *uygulamakla başbaşa kalanlar* herhalde devrimciler değildir. Öğütçüler de öyle.

Bir ülkenin hem etkin kapitalist üretim ilişiklerine sahip oluşu, hem de emperyalist sistemden bağımsız olması mümkün değildir. Aksine bir söz saçmadır. Çünkü kapitalist-emperyalist sistemin tarihî gelişimi tüm dünyanın bu ilişkiler ağına göre düzenlenmesi yönündedir. Tüm dünya ilk kez bu üretim tarzında bir ekonomik bütünlük kazanır. Alanlar arasında sistemin özüne uygun bağlar kurulur. Bu bağlar metropol ve bağımlı ülkeler arasındaki tabilik ilişkilerini yansıtır.

Bağımlı ülke içinde kapitalize ilişkiler tabilik ilişkisi korunmak kaydıyla geliştirilir. Yani emperyalist dünya sistemi farklı alanlar arasında bağların gelişmesini, sıklaşmasını getirir ama bu bağların hiyerarşik özelliğini, bağımlı ülkelerin metropollerce kontrolünü öngörür. Sistemin içindeki mücadeleler, bağların bu niteliği aynı kalmak şartıyla hiyerarşinin en üstüne yerleşmek için verilir. Sosyalist dünya düzeni, emperyalist dönemde alan olarak hemen hemen tamamlanmış bu ekonomik bütünlüğü çok daha ileri düzeyde kurmaya temel alır. Bağları reddetmez, bağların niteliğini reddeder ve bu niteliği değiştirmeye yönelir. Bunu da herhangi öznel ölçüler adına değil, bizzat işçi sınıfının nesnel koşullarından hareket ederek öngörür. İşçi sınıfının uluslararası birliği ekseni etrafında, tüm ulusların, halkların birliğidir sosyalist dünya düzeni. Burada uluslar, halklar arasında her türlü imtiyaz, eşitsiz uygulama, tabilik temelden ilke olarak reddedilir. Bağların bu ilkelere aykırı gelen yanları varsa bu bağlar içinde düzeltilir, eleştirilir, gerekirse mücadele edilir, ama bağlar reddedilmez.

Bağımsızlık, ulusal savunma (veya bu koşullarda aynı anlama gelen kendi gücüne güvenme politikası) gibi sloganların, Türkiye sosyalist hareketinin bugünkü öznel koşullarının da etkisiyle aslında tekelci sermayenin rahat hareket etmesine imkân tanıdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

TÜRKİYE'DE DIŞ POLİTİKA TARTIŞMALARI

Temmuz ayından itibaren daha da hız kazanan yeni düzenlemelere girmek ihtiyacı mümkün bazı alternatifleri su yüzüne çıkarıyor. Bugün Türkiye dış politikası üzerinde mülk sahibi sınıfların çeşitli kesimlerinde farklı çözümler ileri sürülmektedir. Klasik kapitalist ülkelerde farklı sınıfların farklı dış politika ve savunma anlayışları olmasının olağan karşılanması gibi bir manzara, genel hatlarıyla ülkemizde de oluşmuştur. Böylece şu üç farklı görüş tartışma alanındadır:

1) Emperyalist sisteme ve ABD'ye bağımlılığın daha dolaylı kanallarla sağlanması için yeni bir düzenlemeye gidilmesini isteyen ve bunun için daha da etkili bir bölgesel ittifakın (özellikle İran'la) temel alınmasını isteyenler (AP-CGP ve MHP tarafından): Bunlar çekirdeğinde İran ve Türkiye'nin olduğu, Basra körfezinin emirlikleri ve belki Suudi Arabistan'ın da dahil olduğu bir ittifakın kurulmasını ekonomik-siyasî -askerî açıdan elverişli bulmaktalar. Hattâ askerî konuda, savaş araçları sanayiinde ortak yatırımlara gidilmesine hayli istekliler. Dışişleri Bakanı Çağlayangil'in tam üsler konusunun kritik olduğu günlerde yaptığı Basra ülkeleri gezisi herhalde tesadüf değildir. İran'la epeydir sürdürülen ilişkiler ve bu konuda anılan partilerin yayın organlarında geliştirilen planlar daha henüz tazedir. Bu genel çerçeve içinde kalarak ama biraz farklı bir politika teklifi MHP'den gelir. O da «Esir Türkler» temasını öne sürerek ABD ve emperyalizmin bölgedeki mızrak ucu olmayı amaçlayan ve böylece Sovyetler Birliği'ne karşı salt askerî değil, kendince askerî -ideolojik bir kışkırtma unsuru oluşturmaya dayanan bir plandır. Bununla MHP çok daha fazla askerî imkânın ABD'den sağlanabileceğini düşünebilir.

2) İslâm ülkeleriyle ittifak yapmaya yönelik ve eğer bu oluşturulabilirse Arap ülkelerinin petrol ve mali zenginliğine dayalı olarak ABD ve emperyalist metropollerle daha verimli ilişkilere girmek. Bu eğilimin aşırı ucu, bir islâm ittihadı ile metropolümsü bir dünya gücü olmayı bile hayal ediyor. (MSP tarafından) Mümkün alternatiflerin en zayıfı bu. Ancak 1. altenratife ek bir ek değeri olabilir.

3) Emperyalist sistemle askerî ilişkileri asgariye indirmek ve bunun yaratacağı olumlu hava içinde saldırmazlık anlaşmaları, daha geniş bir alana yönelik diplomatik temaslar yoluyla «askerî açıdan bağımsız» bir ülke görünümü edinmeye çalışacak bir politika. (CHP tarafından) Bu politika, uluslararası yumuşamayı dikkate almakta, reformist, soyal demokrat iktidarların varolduğu Avrupa ülkeleri içinde yeralmaya çalışmakta ve olabileceği kadar da «bloksuz» tabir edilen ülkelerle ilişkileri geliştirmek isteyen «çok yönlü», «barışçı» bir politikava oynamaktadır. Bu alternatifin gözle görülür eklektizmi yanında, savunucularının gerek yakın geçmisteki Kıbrıs uygulamalarının niteliği, gerekse ülkenin son otuz yıllık dış politikasının yarattığı handikapları (Kurtulus Savası veren ülkelere düşmanca tavırlar v.b) kolayca asamayacağını bilmesi su andaki zaafını oluşturuvor. Belki de bu yüzden Demirel Ecevit'i açıkça «ne istiyorsa söylemeye» çağırdı. Ecevit'in buna verdiği cevap basit, biçimsel bir «iktidar önce ne istediğini söylemelidir» cevabı oldu.

Görüleceği gibi her üç politika da geçmiştekinden «daha bağımsız»mış gibidir. Dış ve iç politikanın aynı mantıktan kaynaklandığını bilenler için bu görünüşün aldatıcılığı açıktır. Üstelik bağımsız olmanın bu çağda her iki dünya sistemi açısından da mümkün olmadığı açıkken.

Bu durumda Türkiye dış po-

litikasının yeni yönelişini tesbit etmek önem kazanıyor. Ana hatlarıyla tarif ettiğimiz 1. altrenatif *şimdilik* mümkün görünenidir. Bu politika 2. alternatifi kısmen kullanabilir. İran-Türkiye ittifakı iç politikaya da hayli etkili unsurlar taşıyabilir. Zaten 1. ve 2. alternatifin kabaca birleştikleri nokta, Türkiye'nin ekonomik ve siyasî gerekçelerle Ortadoğu'da bir güç olmasını istemeleridir. Bu isteğin gelişen sanayinin dış pazar arayışlarına da uygun geldiği açıktır.

Sosyalist hareketin bu konuda tavrı üzerine söyleyeceğimiz kısadır ama sanırız yeterince açıktır: Bugünün dünyasında ve anlaşılan biçimde bağımsız dış politika mümkün olmadığı gibi, dış politikanın bağımsızlığı da mümkün değildir. İç politika'nın belirlediği bir dış politika biliriz. Toplumsal yapı değişikliğini geri plana iten bir dış politika tartışması, dış politikayı toplumsal yapıdan soyutlayarak dış politikada köklü değişimler talep etme mantığı temelden sakattır. Tekrar belirtelim ki «bağımsız dış politika» tezinin Türkiye'deki egemen çevrelerce anlaşılış ve kullanılış biçimine son derece dikkat etmek gerekir. «Anti-emperyalizm» ve «bağımsız Türkiye» sloganlarının aynısı veya çok benzerlerinin şu sıralarda faşistler tarafından da kullanılabilmesini, sadece kafa karıştırma, aldatmaca diye nitelemek dar görüşlülükten başka bir şey değildir. Geniş kitlelerde yaygın anti-ABD duyguları, anti-Sovyet sloganlarla yumuşatma işinde ibret verici bir beraberlik içinde olan Ülkü Ocakları ve PDA'cı fraksiyonların bu işi yapıları gereği üstlendikleri bellidir. Onların bu beraberliğinin özünü işçi sınıfına, emekçi kitlelere açıklamanın, anlatmanın, Marksistlerin görevi olduğu da aynı şekilde bellidir.

ÖMER LAÇİNER

YENİ DEVRİM TEORİLERİNİN ELEŞTİRİSİ

Jack Woddis,
Bilim Yayınevi,
215 sayfa, 15 Lira

Afrika üzerinde geniş ve ayrıntılı bilgi sahibi bir Marksist olan Jack Woddis *Yeni Devrim Teorilerinin Eleştirisi*'nin ilk kitabında Cezayir Devrimi'nin ideologu Frantz Fanon'u ele alıyor.

Politik iktidarın sınıfsal yapısını ve varolan toplumsal - ekonomik düzeni o güne dek ezilen sınıfların yararına değiştirmeyi amaçlayan devrimci bir ideoloji, karşısında iki önemli sorun bulacak demektir. Bunlardan birincisi, egemenliğini koruyan toplumsal düzene karşı gelişen hareketlerin temelini oluşturan ve yaşanan toplumsal - ekonomik koşulların tarihi bir ürünü (ve henüz gerçekleşmemiş bir güç) olan *nesnel* eğilimlerin bu ideolojiyle ne ölçüde çakıştığı sorunudur. İkincisi ise devrime katılanların benimsedikleri *öznel* amaçların söz konusu devrimci ideoloji doğrultusunda geliştirilmesi sorunudur.

Cezayir'in Fransa'ya karşı verdiği bağımsızlık mücadelesinin ideolojik temellerini oluşturmaya çalışan Fanon bu sorunlarla karmaşık ve geri kalmış bir toplumsal yapı içinde karşılaştı. Ülkede kurtuluş hareketleri yoğunlaşırken, sanayi ve tarım büyük çoğunluğu Fransız olan kapitalist işletmelerin elindeydi. Cezayir'e yerleşen Fransızların (kolonlar) kendi «üstün» kültürlerini yaymak için ırkçı bir tutumla uyguladıkları politikalar değişik toplum kesimlerinin tepkilerini güçlendirmişti. İşçi sınıfı güçsüzdü. Modern fabrikalarda görece yüksek ücretler alan bazı işçi kesimleri devrimde öncü bir rol oynayacak bilinç düzeyinde gözükmüyordu. Burjuvazinin işbirlikçi niteliği tartışmasız ağır basıyordu.

Fanon varolan sömürünün ve ırkçı baskıların kurtuluş mücadelesinin sonunda kendiliğinden ortadan kalkmayacak denli köklü bir biçimde kapitalist sistemle ilişkili olduğunu görecek kadar uzak görüşlü, ancak nesnel koşullar ne olursa olsun varolan toplumsal kötülüklerin girişilen mücadelenin hemen ertesinde yerle bir olmasını isteyecek kadar da coşkulu ve sabırsızdı. Bu nedenle koşulların olgunlaşmasını beklemeyi değil ama mücadeleyi, işçi sınıfının belirleyici niteliklerinin, tarihsel görev ve olanaklarının bilincinde olarak sürdürmeye çağıran Marksızm'i, Cezayir için geçerliliği olan bir ideoloji olarak kabul etmeye yanaşmadı. Nesnel koşulların irdelenmesini fazla önemsemeden, varolan durumda en devrimci görünen sınıf ve kesimlerin bilinçlendirilmesine dayanan geniş kapsamlı bir devrim ideolojisinin gerçekleştirilmesine çalıştı.

J. Woddis'in büyük bir açıklıkla belirttiği gibi Marksizm açısından ise «sorun şu ya da bu proleterin, hatta tüm proletaryanın şu anda neyi amaçladığı değildir. Sorun proletaryanın ne olduğu ve proleter olmanın sonucu neyi yapmaya zorlanacağıdır.» Fanon sezgilerini Marksist kuramın sağlayacağı açıklamalarla temellendirmeyi başarsaydı, Cezayirli işçilerin Cezayir'de ve Fransada yürüttüğü mücadeleleri neden küçümsememesi gerektiğini, sanayinin gelişmesiyle birlikte (ücretler de dahil olmak üzere) işçiler ara-

sındaki ayrıcalıkların neden ortadan kalkacağını, işçi sınıfının tarihsel öneminin neden yadsınamıyacağını görebilecek, devrimci hedeflerin gerçekleştirilmesi yolunda daha köklü adımlar atabilecekti.

Fanon'un Marksizm'i anlamayı gereksiz bulmasına karşın Woddis, Marksistlerin Fanon'u incelememezlik edemiyeceğini savunuyor. Fanon'un sömürgeciliğin aşağılıklarına karşı unutulmaz tepkisini yansıtan yazılarını içeriksizleştirip, dilinin edebî özelliklerini ön plana alan burjuva eleştirmenlerinin de tersine, Woddis çalışmasında Fanon'un öne sürdüğü kavramlar ve görüşler üzerinde duruyor.

Woddis, Fanon'un sömürgeciliğe, tekelci kapitalizme ve emperyalizme karşı geliştirdiği amansız eleştirilerinde yer alan bir kısım görüşleri benimsemesine karşılık temelde yatan değerlendirmelerin yanlışlığını da titizlikle vurguluyor. Bunların en önemlisi kuşkusuz Fanon'un işçi sınıfını, örgütlerini ve Komünist Partisini yadsımasına yol açan değerlendirmeler. Woddis uzun uzun Afrikalı işçilerin Ulusal Mücadele içindeki yerleri üzerinde durarak Fanon'un yanılgılarını açıklıyor. Diğer önemli bir ayrılık noktası da Fanon'un Afrika burjuvazisini satılmış bularak bütün bütüne bir kenara bırakması. Woddis Afrika ulusal burjuvazisini böyle değerlendirmenin yanlışlığını, burjuvazinin emperyalizme karşı hem devrimden hem de karşı-devrimden yana niteliğini ortaya koyarken «(Ulusal burjuvazi) ne denli zayıf, kararsız, bağımlı olursa olsun, ulusal mücadeleyi daha ileri götürmede kullanılabilecek uzlaşmazlık noktaları vardır emperyalizm ile arasında,» diyor.

Gerçekten de tarihin sınıf mücadeleleri tarihi olarak yeniden kurulmasında burjuvazinin rolü, işçi sınıfının kendi içinde bir sınıf olmaktan kurtulup kendisi için bir sınıf olmasını pratikte gerçekleştirecek koşulları hazırlamak değil midir? İşçi sınıfının tarihsel görevi, burjuvazinin kendi başına hiç bir zaman geliştirmeyeceği bu süreçte işlevini son adımına kadar yerine getirmesi için burjuvaziyi zorlamasıyla başlamaz mı? Ve nihayet, toplumsa devrimin, en bilinçli kesimlerinin önderliğinde işçi sınıfının öncülüğüne dayanan sürekli ve ilkeli bir mücadele anlamına geldiği çağımızda bilinçli bir devrimcinin görevi mücadelenin hangi aşamasında olursa olsun işçi sınıfının yanında olmak değil midir?

Ulusal kurtuluş sürecinde karşılaşılan sorunları, düşülen yanılgıları somut örnekleriyle öğrenmek isteyenlerin okuması gereken bir kitap *Yeni Devrim Teorilerinin Eleştirisi.*

HAKKI SAİT

ma
ya yayınları sunar:
BERTOLT BRECHT
FAŞİZM ÜZERİNE
YAZILAR
10 lira
YÖNETİM YERİ: Ankara Cad. Konak Han 43/4. Cağaloğlu – İSTANBUL

Birikim'in I. Cildinde (sayı: 1-6) Yayımlanan Yazılar Dizini

——, «Ernesto Laclau'nun Yazısı ve 'Geri Bıraktırılmış Ülke Modeli' Sorunu», sayı : 1, s. 30.
——, «Yayın Kongresi», sayı : 1, s. 66.
——, «'Milliyetçi Cephe', Seçim ve TRT», sayı : 1, s. 67.
——, «Demokratik Kuruluşlar ve Demokratik Mücadele», sayı : 1, s. 67.
——, «Bir Dergi; Aylık Polis Dünyası», sayı : 1, s. 68.
——, «Sansür Sorunu ve Bu Konuda Başlatılan Mücadele», sayı : 1, s. 69.
——, «Yanılsama ve Gerçeklik» (Kitap Tanıtma), sayı : 1, s. 71.
——, «100 Soruda Estetik» (Kitap Tanıtma), sayı : 1, s. 71.
——, «Can Yücel'le Konuşma», sayı : 2, s. 17.
——, «Emmanuel'in Yazısı; Anti-Kolonyalizm ve Anti-Emperyalizm Üzerine», sayı : 2, s. 45.
——, «Kartal Belediye Seçimleri ve 'Sol'», sayı : 2, s. 58.
——, «Türk-İş Kurultayı», sayı : 2, s. 61.
——, «İş Adamlarının Libya ve İran Gezileri», sayı : 2, s. 62.
——, «Bir Gazete - Bir Yeni Eğilim; Genç ARKADAŞ», sayı : 2, s. 63.
——, «Faşizm ve Büyük Sermaye» (Kitap Tanıtma), sayı : 2, s. 65.
——, «Yakın Çağlar Tarihi» (Kitap Tanıtma), sayı : 2, s. 66.
——, «Demokrasi», sayı : 3, s. 65.
——, «Barzani Hareketinin Sonu», sayı : 3, s. 67.
——, «TİP Yeniden Kuruldu», sayı : 4, s. 60.
——, «'Yüksek Öğrenim ve Demokrasi' Kongresi Düzenlendi», sayı : 4, s. 62.
——, «Çeviri Yanlışları ve Bir Örnek», sayı : 5, s. 50.
——, «Azgelişmişlik Süresince Türkiye

—1. Bizans'tan Tanzimata—» (Kitap Tanıtma), sayı : 5, s. 54.
——, «Kurtuluş», (Kitap Tanıtma), sayı : 5, s. 55.
——, «Ozan Telli ile Konuşma», sayı : 6, s. 16.
——, «Sazlıköy», sayı : 6, s. 54.
——, «Bir Yayın Organı : TİB BÜLTENİ», sayı : 6, s. 56.
Louis Althusser, «1968 Mayıs Olayları Üzerine Bir Mektup», (Çeviren : Taciser Belge), sayı : 1, s. 39.
Louis Althusser, «Marksist Tarih Anlayışı», (Çeviren : Murat Belge), sayı : 3, s. 15.
Kenan Atalay, «Türkiye'de Okutulan İktisat Hakkında Bazı Düşünceler», sayı : 2, s. 10.
Kenan Atalay, «MC Hükümetinin İktisat Politikası», sayı : 6, s. 52.
Murat Belge, «Üniversitelerde Devrimci Gençlik Sorunu», sayı : 1, s. 56.
Murat Belge, «'Arkadaş' Üstüne», sayı : 1, s. 72.
Murat Belge, «Türkiye'nin 'Doğu-Batı' Sorunsalı ve Kültür», sayı : 2, s. 20.
Murat Belge, «Ücret» (Kitap Tanıtma), sayı : 2, s. 65.
Murat Belge, «Teorik (Bilimsel) Bir Tarih Açıklamasının Başlangıç Noktası», sayı : 3, s. 5.
Murat Belge, «Osmanlı Tarihi ve Osmanlı Tarihçileri», sayı : 3, s. 75.
Murat Belge, «Dr. Hikmet Kıvılcımlı'nın Tarih Tezi Üzerine», sayı : 4, s. 45.
Murat Belge, «Sosyalist 'Deneme' Yazmak», sayı : 5, s. 35.
Murat Belge, «Azgelişmişlik ve Emperyalizm» (Kitap Tanıtma), sayı : 5, s. 53.
Bertolt Brecht, «'Karar' Adlı Oyundan Şiirler», (Çeviren : Can Yücel), sayı : 1, s. 7.
Bertolt Brecht, «Edebiyat-Politika Yazılarından», (Çeviren : Can Yücel), sayı : 5, s. 8.
Bertolt Brecht, «Kucan-Bulak Dokumacıları Lenin'i Kutluyorlar», (Çeviren : Can Yücel), sayı : 5, s. 12.
Jack Cohen, «Günümüzde İşçi Sınıfı Üzerine Bazı Düşünceler», (Çeviren : Emine Deniz), sayı : 4, s. 24.
Erol Çankaya, «Şanlı Haziran», sayı : 5, s. 32.
Yavuz Çizmeci, «Bilim ve Bilimsellik Üzerine Bir Deneme», sayı : 2, s. 5.
Yavuz Çizmeci, «Dernekler, Birlikler, Odalar... ve Demokrasi Mücadelesi», sayı : 4, s. 16.
Sencer Divitçioğlu, «Bayağı İktisat, Cambridge Okulu ve Marksizm», sayı : 5, s. 13.
Ahmet Eken, «Türkiye Romancılığında Nâbizâde Nazım», sayı : 4, s. 10.
Arghiri Emmanuel, «Beyaz-Yerli Kolonyalizmi ve Yatırım Emperyalizmi Miti» (Çeviren : Erdal Alova), sayı : 2, s. 28.
Alec Gordon, «Kuzey Vietnam Tarımı Üzerine Tartışma», (Çeviren : Günseli Berik), sayı : 6, s. 20.
R. Griepenburg - K. H. Tjaden, «Faşizm ve Bonapartizm - August Thalheimer'in Faşizm Teorisinin Eleştirisi», (Çeviren : Ümit Kıvanç), sayı : 6, s. 30.
Aubrey Herbert, «Talât Paşa», (Çeviren : Bingöl Erdumlu), sayı : 2, s. 47.
E. J. Hobsbawm, «Karl Marx'ın Tarih Yazımına Katkısı», (Çeviren : Atilla Aksoy), sayı : 3, s. 53.
Alpaslan Işıklı, «Emekten Yana Olmak», sayı : 4, s. 14.
Selim İleri, «Türk Romanında Bir Sosyalist», sayı : 6, s. 5.
Onat Kutlar, «Toplumcu ve Gerçekçi Bir Sinema Sanatı İçin Teorik Alanın Gözden Geçirilmesi Amacıyla İlk Notlar», sayı : 1, s. 10.
Ernesto Laclau, «Latin Amerika'da Feodalizm ve Kapitalizm», (Çeviren : Erol Tulpar), sayı : 1, s. 16.
Ömer Laçiner, «Değişen Dünya İçinde Öğrenci Olayları», sayı : 1, s. 50.
Ömer Laçiner, «İYÖDK I. Olağanüstü Kongresi», sayı : 3, s. 66.
Ömer Laçiner, «Faşizm», sayı : 4, s. 34.
Ömer Laçiner, «Güneydoğu Asya'da Zafer ve ABD», sayı : 4, s. 61.
Ömer Laçiner, «Faşizm II», sayı : 5, s. 17.
Ömer Laçiner, «İran Sorunu», sayı : 5, s. 47.
Ömer Laçiner, «Gençliğin Örgütlenmesi/ Sosyalist Örgütlenme», sayı : 6, s. 47.
Berna Moran, «Hüseyin Rahmi Gürpınar'da Sosyalizm ve Haydutluk», sayı : 4, s. 5.
Ali Habib, «'Memleketim' Üstüne», sayı : 2, s. 67.
Ali Habib Özgentürk, «Sinema ve Tiyatronun Karanlığı», sayı : 5, s. 38.
Başar Sabuncu, «Tiyatronun İdeolojik Eleştirisine Giriş», sayı : 6, s. 40.
Gönül Taylan, «Toplumdaki Kadının Rolü Üzerine», sayı : 3, s. 70.
Ozan Telli, «Şiirler», sayı : 6, s. 8.
Pierre Vilar, «Marksist Tarih : İnşa Halinde Olan Bir Tarih», (Çeviren : Ayşe Pınar), sayı : 3, s. 26.
Bekir Yıldız, «Sabahattin Ali Üstüne», sayı : 5, s. 48.
Can Yücel, «Şiirler», sayı : 2, s. 15.
Can Yücel, «Baharla Ölüm Koşmaları», sayı : 5, s. 6.

Birikim

AYLIK
SOSYALİST KÜLTÜR
DERGİSİ